

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Hacia una síntesis de las teorías de la ciencia ficción:
del nóvum a los niveles de validación**

**Toward a synthesis of the theories of science fiction:
from the novum to levels of validation**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Steven Kenly McClain

Director

Fernando Ángel Moreno Serrano

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

Doctorado en Estudios Literarios



**Hacia una síntesis de las teorías de la ciencia ficción:
del nóvum a los niveles de validación**

**Toward a synthesis of the theories of science fiction:
from the novum to levels of validation**

TESIS DOCTORAL

Steven Kenly McClain

Dirección: Dr. Fernando Ángel Moreno Serrano

Madrid 2019

Agradecimientos

Gracias a mi madre, Susan Ferrentino y a mi padrastro, el Dr. Jerry Ferrentino. Gracias a Georgia Mason. Gracias a Laurie Mason.

Gracias al Dr. Fernando Ángel Moreno. Gracias al Dr. James Nohrnberg. Gracias al Dr. Michael Levenson. Gracias al Dr. Andrew Fergusan. Gracias al Dr. Brad Pasanek. Gracias a Dr. German Redondo Perez. Gracias a la Dra. Susan Stryker. Gracias a Cheryl Morgan. Gracias a la Dra. Sijia Chen.

Gracias a Becky Bula. Gracias a Javier Jiménez. Gracias a Sergio Grimoin y Belén Gonzalez. Gracias a John y Maggie Unsworth. Gracias a Belén Nieto. Gracias a Pilar Salvá Soria. Gracias a Ana Fernández Del Valle. Gracias a Laura María Martínez y Juan Manuel Díaz Ayuga. Gracias a Jack Lilienthal.



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Steven Kenly McClain,
estudiante en el Programa de Doctorado en Estudios Literarios,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

Hacia una síntesis de las teorías de la ciencia ficción: del nòvum
a los niveles de validación

y dirigida por: Dr. Fernando Ángel Moreno Serrano

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 10 de julio de 2019

Fdo.: SKM

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

ÍNDICE

Abstract	1
Resumen	3
Glosario introductorio de terminología cienciaficcional	5
1. The shape of the book at hand¹: Una introducción	16
1.1. La poética suviniana y la genealogía del género cienciaficcional.....	18
1.1.1. Sobre la «coherencia» y la poética suviniana como objeto del estudio.....	26
1.1.2. Reflexiones en torno a la hipótesis del presente estudio.....	30
1.1.3. Metodología, fundamentación teórica y estado de la cuestión.....	32
1.1.4. <i>Houston, Houston, Do You Read?</i> y <i>Souls</i> como ejemplificación.....	33
1.2. La comparación teórica de Butler y Gorodischer.....	35
1.2.1. Gernsback y otros objetivos de indagación.....	36
1.2.2. Novell y <i>Metamorphoses of Science Fiction</i>	39
1.3. El replanteamiento de los niveles A, B y C.....	40
1.3.1. Genealogía de los niveles A, B y C.....	41
1.3.2. Los <i>extreme exclusionists</i> de Asimov.....	42
1.3.3. Attebery y las definiciones de ciencia ficción.....	44
1.3.4. Las definiciones de Knight y Spinrad.....	45
1.3.5. J. O. Bailey y los peregrinos espaciales.....	46
1.3.6. Las definiciones de Bretnor, Moore, Davenport y Wilson.....	47
1.4. En relación con la bibliografía del estudio.....	49
1.4.1. Benedetto Croce y la etiqueta genérica.....	50
1.4.2. Sobre <i>VALIS</i>	52
1.4.3. La refutación de las ciencias imaginarias.....	53
1.4.4. Un esquema sencillo.....	54
1.4.5. Reflexiones en torno a la problemática del estudio.....	55
1.5. Las definiciones de Dick.....	57

¹ (Suvin, 1979, p. x)

2. Some Versions of SF²: Definiciones suvinianas de la literatura de ciencia ficción y una introducción a los niveles A, B y C.....	61
2.1. Una yuxtaposición analítica de <i>Introducción a la literatura fantástica</i> y <i>Metamorphoses of Science Fiction</i>	62
2.2. Sobre la intersección de Suvin, <i>Anatomy of Criticism</i> y <i>A Room of One's Own</i>	64
2.3. La ciencia ficción, la ficción naturalista y la ficción extrañada.....	69
2.3.1. Definiciones de ciencia ficción a partir de la literatura del extrañamiento.....	71
2.3.2. Los fundamentos teóricos del extrañamiento suviniano.....	73
2.4. La literatura de ciencia ficción, la paraliteratura suviniana y la Ley de Sturgeon.....	77
2.5. El organon de Benjamin.....	78
3. El nóvum como síntoma del nivel A.....	81
3.1. Sobre lo que podría ser.....	85
3.1.1. El origen del nóvum.....	86
3.2. Sobre la intersección del nivel A y la premisa cienciaficcional.....	89
3.2.1. Novell y el nóvum.....	90
3.2.2. El Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias.....	92
3.3. Premisas antropológicas y cosmológicas.....	93
3.3.1. Premisas antropológicas y cosmológicas como micronarrativas....	94
3.3.2. Parámetros de la novedad cienciaficcional.....	94
3.4. El nóvum y la subversión de certeza.....	96
3.4.1. El nóvum y la incertidumbre histórica y la ética.....	100
3.5. Alcance del nóvum en el nivel A.....	102
3.5.1. Sobre la validación cognitiva del nóvum.....	103
3.5.2. Arquetipos del nóvum.....	106
3.5.3. Ejemplificación del arquetipo cienciaficcional.....	108
3.5.4. El nóvum como extrapolación plausible.....	114
3.5.5. El nóvum fallido.....	115
3.6. Sobre la relación entre extrañamiento, nóvum y nivel A.....	116

² Suvin, 1979, p. xv

3.6.1. El extrañamiento interno y externo.....	117
3.6.2. Un ejemplo de la relación entre el nivel A y B.....	118
3.6.3. La noción del nóvum reproducible y el personaje vegetativo.....	120
3.6.4. Ejemplificación del nóvum relativista.....	124
3.6.5. El nóvum como descifrable.....	127
3.7. El replanteamiento de la premisa.....	129
4. El nivel B, la cognición suviniana y las ciencias imaginarias.....	132
4.1. La Ley de Gobbledygook.....	139
4.1.1. La Ley de Lightman.....	141
4.1.2. Las ciencias imaginarias y el pacto de ficción.....	143
4.2. La apariencia de la razón y el nivel B.....	145
4.2.1. Sobre los productos de las ciencias imaginarias.....	147
4.2.2. Ejemplificación de la función de la tecnología cienciaficcional.....	148
4.3. Las ciencias imaginarias y la definición de la ciencia ficción.....	149
4.3.1. La cf como literatura educativa.....	152
4.3.2. El repertorio cienciaficcional.....	152
4.4. El nivel B y la ejemplificación shakespeariana.....	153
4.5. Las ciencias imaginarias y la ciencia ficción del <i>gadget</i>	156
4.6. Independencia y interdependencia de los niveles A, B y C.....	159
5. This-worldly Other Worlds³: La extrapolación suviniana y el nivel C.....	160
5.1. La extrapolación analógica y la ejemplificación shakespeariana.....	162
5.2. Las oscilaciones de la extrapolación extrañada.....	166
5.2.1. <i>The Catcher in the Rye</i> , <i>Wild Seed</i> y el nivel C.....	168
5.3. La genealogía del nivel C.....	169
5.3.1. Wolfe, <i>world-building</i> y extrapo-especulación.....	170
5.3.2. El nacimiento de los mundos ficcionales.....	171
5.3.3. Los datos prohibidos del nivel C.....	173
5.4. El nivel C y las categorías del quizás.....	174
5.4.1. Dos factores del funcionamiento del nivel C.....	175
5.5. El nivel C y las clases de contradicción.....	176

³ (Suvin, 1979, p. viii)

5.5.1. La naturaleza hiperbolizante.....	177
5.5.2. La inversión y la distorsión.....	178
5.5.3. La distorsión, la deformación y la desintegración.....	180
5.5.4. La multiplicación.....	182
5.5.5. La sustitución cienciaficcional.....	184
5.5.6. Hacerse realidad.....	184
5.5.7. Animación, inorganicismo e omisión.....	187
5.5.8. La no-diferenciación.....	189
5.5.9. La no-significación.....	191
5.6 El nivel C y los tres modelos de mundo de Albaladejo.....	195
5.6.1. El tipo de modelo de mundo I.....	296
5.6.2. La ciencia ficción, lo real y lo objetivo.....	200
5.6.3. La síntesis de los modelos de mundo tipo I, II y III.....	201
5.6.4. El mar de marte como ejemplificación de los modelos de Albaladejo.....	203
5.6.5. La ficción naturalista y los modelos de mundo de Albaladejo....	207
6. Los subgéneros cienciafccionales como síntesis de los niveles A, B y C.....	210
6.1. Sobre la delimitación de la cf <i>soft</i> y <i>hard</i>	210
6.1.1. Subgéneros de la cf: <i>Hard</i>	212
6.1.2. Subgéneros de la cf: <i>Soft</i>	215
6.2. Subgéneros de la cf: <i>Biopunk</i>	216
6.3. Subgéneros de la cf: <i>Ciberpunk</i>	217
6.4. Subgéneros de la cf: <i>Ucronía, Distopía, Utopía</i>	220
6.5. Subgéneros de la cf: <i>Space Opera</i>	222
6.6. Subgéneros de la cf: <i>Gadget</i>	223
7. El problema de la hibridación genérica de lo proyectivo dúctil.....	225
7.1. El género dialectico y la hibridación proyectiva.....	226
7.2. Posibilidad y la hibridación proyectiva.....	229
7.3. Fantasía y la interrogación de cuestiones socioculturales.....	233
7.3.1. La hibridación proyectiva ejemplificada por <i>Bone Dance</i>	235
7.4. Una reflexión en torno a la intersección semántica de los marcos teóricos fantásticos, maravillosos, cienciafccionales.....	236

7.4.1. Sobre los subgéneros de lo dúctil proyectivo.....	238
7.5. Stanislaw Lem y <i>Introducción a la literatura fantástica</i>	240
8. A spirit of summary, connection, and incorporation⁴: Conclusions	244
8.1. Compromises and maneuvers ⁵ : Regarding argumentation, objectives and the validity of my hypothesis.....	244
8.1.1. Conclusions related to the coherence of suvinian poetics and the expression of said coherence in level A.....	245
8.1.2. Conclusions related to the coherence of suvinian poetics and the expression of said coherence in level B.....	248
8.1.2. Conclusions related to the coherence of suvinian poetics and the expression of said coherence in level C.....	249
Appendix 1: Professor Susan Stryker correspondence interview transcript	254
Appendix 2: Speculative fiction author, editor and publisher, Cheryl Morgan interview transcript	258
Anexo 3: Metamorfosis de la morfología social y la literatura de ciencia ficción	267
Anexo 3.1. Glosario de la metamorfosis de la morfología social y la literatura de ciencia ficción.....	268
Anexo 3.2. Ejemplificación de la metamorfosis de la morfología social del mundo diegético.....	272
Bibliografía 1: Textos teóricos citados	288
Bibliografía 2: Ficciones citadas	295

⁴ (Suvin, 1979, p. xi)

⁵ (Suvin, 1979, p. xi)

Abstract

The title of my dissertation is «Toward a synthesis of the theories of science fiction: from the novum to levels of validation». In this study, I make didactic use of the suvinian science-fictional poetics presented in *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (Suvin, 1979) among other canonical critical sources. In relation to the conclusions of these critical sources, I examine the utility of what I have termed levels A, B and C. During this investigation, level A is shown to contribute to the study of estrangement and the sf novum. Level B is tied to the clarification of suvinian cognition and the function of imaginary sciences in science-fictional texts. Level C is shown to contribute to the study of textual products of speculative extrapolation. This investigation demonstrates how levels A, B and C function both as a new and useful definition of the literature of science fiction and as a pedagogical clarification of suvinian poetics.

In synthesis, the objectives and results of chapter 1 include an analysis of the study's methodology and its theoretical foundations in order to justify the critical texts and literary works employed during the investigation. The objectives and results of chapter 2 include an analysis of competing definitions of the literature of science fiction and a detailed introduction to the content and critical implications of levels A, B and C. The objectives and results of chapter 3 include an analysis of level A, science-fictional premises, the textual implications of the sf novum and said novum's contradiction of anthropological and cosmological presuppositions. The objectives and results of chapter 4 include an examination of level B, the characteristics of suvinian cognition and the systematic idiosyncrasies of imaginary science. The objectives and results of chapter 5 include an analysis of the character and consequence of level C and its relationship to the extrapolative analogies of suvinian poetics. Following my examination of levels A, B and C, the objectives and results of chapter 6 include an analysis of the intersection of the constituent concepts of levels A, B and C with archetypes taken from science-fictional subgenres that include hard and soft science fiction, uchronia, dystopia, utopia, and space opera. The objectives and results of the investigation's seventh chapter include an examination of the implications of the hybridization of projective genres. Said chapter analyzes how projective hybridization relates to the apparent prohibitions and problems of suvinian poetics and the ductility of fantastic literatures in relation to the study's definition of science fiction as it is expressed in levels A, B and C.

The study concludes that a more complete analysis of level A –an examination carried out during chapter 3– must include a modification of the suvinian concepts of novum and cognitive estrangement that incorporates concepts related to science-fictional premises. The study concludes that a valid examination of level B –an analysis conducted during chapter 4– must employ an extension of suvinian cognition in relation to the imaginary sciences of science-fictional texts as said sciences relate to the Law of Gobbledygook and the Law of Lightman. The study also concludes that a more complete analysis of level C –an examination carried out during chapter 5– must include an elucidation of suvinian models of analogical extrapolation through the incorporation of new heuristic concepts including what I have termed the Categories of If and the Categories of Contradiction.

Key Words: science fiction, suvinian poetics, levels A, B and C, novum, imaginary science, extrapolation

Resumen

El título de mi disertación es «Hacia una síntesis de las teorías de la ciencia ficción: del nóvum a los niveles de validación». En este estudio, hago uso didáctico de la poética suviniana de la literatura de ciencia ficción presentada en *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (Suvin, 1979), entre otras fuentes críticas canónicas. En relación con las conclusiones de dichas fuentes críticas, examino la utilidad de lo que he denominado los niveles A, B y C. Durante esta investigación, se demuestra: (1) que el nivel A contribuye al estudio del extrañamiento cognitivo y del nóvum, (2) que el nivel B está vinculado con una aclaración necesaria de la cognición suviniana y la función de las ciencias imaginarias en los textos de ciencia ficción, y (3) que el nivel C contribuye al estudio de los productos textuales de la extrapolación especulativa propuesta por la poética suviniana. Esta investigación demuestra cómo los niveles A, B y C funcionan como una definición nueva y útil de la literatura de ciencia ficción y como una aclaración pedagógica de la poética suviniana.

En síntesis, los objetivos y resultados del capítulo 1 incluyen un análisis de la metodología del estudio y sus fundamentos teóricos para la justificación de los textos críticos y las obras literarias utilizadas durante la investigación. Los objetivos y resultados del capítulo 2 incluyen un análisis de las diversas definiciones de la literatura de ciencia ficción y sirve como una detallada introducción al contenido y a las implicaciones críticas de los niveles A, B y C. Los objetivos y resultados del capítulo 3 incluyen un análisis del nivel A, las premisas del texto de ciencia ficción, las implicaciones textuales del nóvum y las contradicciones de presuposiciones antropológicas y cosmológicas provocadas por el nóvum cienciaficcional. Los objetivos y resultados del capítulo 4 incluyen un examen del nivel B, las características de la cognición suviniana y las idiosincrasias sistemáticas de las ciencias imaginarias. Los objetivos y resultados del capítulo 5 incluyen un análisis del carácter y las consecuencias del nivel C y su relación con las analogías extrapolativas de la poética suviniana. Los objetivos y resultados del capítulo 6 incluyen un análisis de la intersección de los conceptos constitutivos de los niveles A, B y C con los arquetipos de subgéneros de ciencia ficción que incluyen las literaturas de la ciencia ficción *hard* y *soft*, la ucronía, la distopía, la utopía y *space opera*. Los objetivos y resultados del séptimo capítulo de la investigación incluyen una confirmación de la viabilidad de la hibridación de los géneros proyectivos. Dicho capítulo analiza cómo la hibridación proyectiva se relaciona con las prohibiciones aparentes en la poéticas suviniana y con la ductilidad de

las literaturas fantásticas en relación con la definición de ciencia ficción de este estudio tal como se expresa en los niveles A, B y C.

El estudio concluye que un análisis más completo del nivel A –una examinación realizada durante el capítulo 3– debe incluir una modificación de los conceptos suvinianos del nóvum y del extrañamiento cognitivo que incorpora conceptos relacionados con las premisas cienciaficcionalas. El estudio también concluye que un examinación válida y completa del nivel B –un análisis llevado a cabo durante el capítulo 4– debe emplear una extensión del concepto de la cognición suviniana en relación con las ciencias imaginarias de los textos de ciencia ficción en relación con la Ley de Gobbledygook y la Ley de Lightman. El estudio concluye que un análisis más completo del nivel C –una examinación realizada durante el capítulo 5– incluiría una explicación de los modelos suvinianos de extrapolación analógica a través de la incorporación de nuevos conceptos heurísticos que incluyen, entre sí, lo que he denominado las categorías de quizás y las categorías de contradicción.

Palabras clave: ciencia ficción, poética suviniana, niveles A, B y C, nóvum, ciencia imaginaria, extrapolación

Glosario introductorio de terminología cienciaficcional

Ha sido, a mi juicio, importante posicionar este breve glosario introductorio antes del primer capítulo del estudio para mejor aclarar los conceptos analizados durante el texto principal de la tesis. El glosario a continuación es un conciso catálogo crítico⁶ que pretende proporcionar definiciones –nuevas en algunos casos– para terminología específica utilizada durante esta investigación y proveniente del campo de la crítica de la literatura de ciencia ficción.

Androide: Un robot con apariencia humanoide.

BEM: Acrónimo de «Bug Eyed Monster» o monstruo de ojos saltones. Aunque existen excepciones, el BEM proviene, en términos generales, de los textos paraliterarios del *pulp* cienciaficcional.

Biopunk: Subgénero cienciaficcional donde el carácter del nóvum del texto está relacionado con extrapolaciones de la biología y la ingeniería genética.

Campo de referencia interno: Véase «mundo diegético».

Campo de referencia externo: Véase «mundo extradiegético».

Categorías de quizás: Clasificación utilizada durante el estudio para la descripción y el análisis de los productos diegéticos de la extrapolación analógica del nivel C. Las categorías de quizás incluyen: (1) *what-if*, (2) *if-only*, (3) *if-this-goes-on*.

Categorías de contradicción: Clasificación utilizada durante el estudio para la descripción y el análisis de los productos diegéticos de la extrapolación analógica del nivel C. Las categorías de contradicción incluyen: (1) la exageración en el mundo

⁶ Para glosarios más extensivos de terminología académica del campo de la crítica de la literatura de ciencia ficción, véase (1) *Critical Terms For Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship* (1986) de Gary K. Wolfe, (2) *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction* (2007) editado por Jeff Prucher, (3) *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y retórica de lo prospective* (2010) de Fernando Ángel Moreno, y (4) *The Encyclopedia of Science Fiction* (2019), premiada obra de referencia editada por John Clute y Peter Nicholls entre otros eruditos del campo.

diegético de tecnohechos del mundo extradiegético; (2) la inversión en el mundo diegético de tecnohechos del mundo extradiegético; (3) la distorsión en el mundo diegético de tecnohechos del mundo extradiegético relacionados con el espacio, el tiempo o la causalidad; (4) la multiplicación en el mundo diegético de tecnohechos del mundo extradiegético; (5) el hecho de hacerse realidad en el mundo diegético un tecnohecho ausente en el mundo extradiegético; (6) la substitución en el mundo diegético de un tecnohecho del mundo extradiegético para otro; (7) la animación en el mundo diegético de lo que es inerte en el mundo extradiegético; (8) el inorganicismo o la degeneración de lo orgánico del mundo extradiegético a lo inerte en el mundo diegético; (9) la transformación en el mundo diegético de un tecnohecho del mundo extradiegético; (10) la omisión en el mundo diegético de un tecnohecho presente en el mundo extradiegético; (11) la no-diferenciación y la no-significación en el mundo diegético de tecnohechos diferenciados y significativos en el mundo extradiegético.

Ciberpunk: Subgénero cienciaficcional donde el carácter del nóvum del texto está relacionado con extrapolaciones de la cibernética.

Ciencias imaginarias: Como elemento del nivel B, las ciencias imaginarias son, en resumidas cuentas, los procesos, productos y instrumentos provenientes de los sistemáticos campos de indagación del mundo diegético del texto cienciaficcional.

Cf: Abreviatura del término «ciencia ficción» utilizada con frecuencia por el campo.

Cognición: Sinónimo de «ciencia» y «validación empírica» en la poética suviniana de *Metamorphoses of Science Fiction*. La definición suviniana de la cognición cienciaficcional incluye una consideración de los procesos y los productos diegéticos de las ciencias imaginarias de índole cosmológica y antropológica.

Consensus reality: Véase «mundo extradiegético».

Croggle: El asombro sistemático producido por el carácter y las consecuencias del nóvum.

Distance marker: Elemento proyectivo del texto cienciaficcional que señala la divergencia y el distanciamiento entre el mundo diegético y el mundo extradiegético.

Distopía: Subgénero cienciaficcional donde el carácter sociotecnológico del nóvum del texto está relacionado con la función de un régimen despótico.

Ductilidad proyectiva: Relacionado con la hibridación de los géneros proyectivos, la ductilidad proyectiva es la presencia en un texto de elementos provenientes de múltiples géneros proyectivos. Dicha presencia textual provoca una deformación dúctil en que el carácter del texto está estriado entre distintos géneros no-miméticos.

Elemento Proyectivo: Véase «nóvum».

Extrañamiento cognitivo: El efecto de desautomatización y desfamiliarización producido en el autor, lector o personaje por la contradicción de una premisa por un nóvum cienciaficcional.

Extrañamiento cognitivo externo: El efecto de desautomatización y desfamiliarización producido por la contradicción de una premisa del autor o lector por el carácter y las consecuencias sociotecnológicas del nóvum cienciaficcional.

Extrañamiento cognitivo interno: El efecto de desautomatización y desfamiliarización producido por la contradicción de una premisa de un personaje por el carácter y las consecuencias sociotecnológicas del nóvum cienciaficcional.

Extrapolación analógica: Proceso del nivel C a través de la cual hechos de carácter sociotecnológico del mundo extradiegético están transformados y transportados al mundo diegético con fines de prospección sociocultural. Sinónimos del término utilizados durante el estudio incluyen «extrapolación» y «especulación».

Extrapolación plausible: Producto diegético del nivel C que no requiere la introducción al texto de nuevos conceptos científicos o nuevas leyes materiales para ser verosímil.

Extrapolación implausible: Producto diegético del nivel C que requiere la introducción al texto de nuevos conceptos científicos o nuevas leyes materiales para ser verosímil.

Fantasia científica: Subgénero cienciaficcional híbrido donde arquetipos de la literatura maravillosa o fantástica están, por el texto, utilizados en un contexto cienciaficcional. Véase «ductilidad proyectiva» y «hibridación proyectiva».

Ficción naturalista: Texto miméticos cuyo contenido concuerda con las propiedades empíricamente verificables del mundo extradiegético. Sinónimos del término utilizado durante el estudio incluyen: «literatura mimética» y «literatura realista».

Ficción extrañada: Texto no-mimético cuyo contenido no concuerda con las propiedades empíricamente verificables del mundo extradiegético.

Fix-up: Un texto constituido por relatos cuyos argumentos interconectados pueden leerse de manera independiente o pueden leerse como un conjunto narrativo. El término «novela mosaica» sirve como sinónimo de «fix-up» durante el estudio.

Ciencia ficción del gadget: Subgénero cienciaficcional caracterizado por disfunción narrativa y la incorporación excesiva de artilugios (i.e. *gadgets*) provenientes de las ciencias imaginarias de la obra.

Género dialéctico: Propuso por Carl Freedman, el concepto del género dialéctico implica lo siguiente en relación con la cf: la ciencia ficción no es, en sí, un género literario porque un género no se puede, a pesar de la extensión y la complejidad de sus características, abarcar la extensión y complejidad de las características multifacéticas de una obra literaria.

Géneros proyectivos: Géneros cuyos textos son no-miméticos o, dicho de otra manera, textos cuyo contenido no concuerda con las propiedades empíricamente verificables del mundo extradiegético. Los géneros proyectivos incluyen, por ejemplo, la literatura maravillosa, la literatura fantástica, la ciencia ficción y sus subgéneros.

Géneros prospectivos: Géneros proyectivos cuyos textos incorporan el replanteamiento de cuestiones antropológicos o cosmológicos.

Géneros metafísicos: Géneros no-miméticos cuyos textos incluyen mundos diegéticos donde la física (i.e. las leyes cosmológicas del mundo diegético) está determinada por la ética (i.e. las leyes antropológicas del mundo diegético).

Ground rules: Las leyes y lógicas que gobiernan la función antropológica y cosmológica del mundo diegético.

Ciencia ficción *hard*: Yuxtapuesto a la ciencia ficción *soft*, el subgénero cienciaficcional *hard* se constituye: (1) por textos en que el carácter y las consecuencias del nóvum están desarrollados con rigurosidad científica completa o (2) por textos en que el carácter y las consecuencias del nóvum están basados en las ciencias cosmológicas, por ejemplo, la física y las matemáticas.

Hibridación proyectiva: Relacionado con la «ductilidad proyectiva», la hibridación proyectiva es la presencia en un texto no-mimético de elementos provenientes de varios géneros proyectivos.

Incertidumbre ética: Propuesto por Csicsery-Ronay Jr. como concepto para el análisis del texto cienciaficcional, la incertidumbre ética está relacionada con la reflexión del escritor, lector o personaje sobre las consecuencias antropológicas de las transformaciones tecnocientíficas evidenciadas por el nóvum.

Incertidumbre histórica: Propuesto por Csicsery-Ronay Jr. como concepto para el análisis del texto cienciaficcional, la incertidumbre histórica está relacionada con la reflexión del autor, lector o personaje sobre la plausibilidad o inverosimilitud de las transformaciones tecnocientíficas del pasado del mundo diegéticos necesarias para la producción del nóvum.

Ley de Gobbledygook: La Ley de Gobbledygook sostiene que los productos y los procesos de las ciencias imaginarias de las literaturas de ciencia ficción deben funcionar sobre una base física y no metafísica. Dicha ley también sostiene que los productos y los

procesos de las ciencias imaginarias del texto cienciaficcional tienen que incorporar procedimientos de carácter natural y no sobrenatural y incorporar, mientras tanto, explicaciones que excluye galimatías tecnológicos.

Ley de Lightman: La Ley de Lightman sostiene lo siguiente: (1) que la función del diegético universo físico del texto cienciaficcional está gobernado por leyes y (2) que dichas leyes son validas en todos los lugares y tiempos del universo diegético del texto.

Ley de Sturgeon: La Ley de Sturgeon sostiene que 90% de los textos cienciafccionales son, en término literarios, execrables, pero que 90% de todo es igual de abominable.

Literatura de ciencia ficción: Para los propósitos didácticos del estudio presente, la literatura de ciencia ficción incluye todo texto que concuerda con la poética suviniana y los niveles A, B y C como expresión de dicha poética.

Literatura fantástica: Genero proyectivo constituido por textos no-miméticos en que el elemento proyectivo –un elemento imposible en el mundo extradiegético– está aceptada y no aceptada como verisímil en el mundo diegético.

Literatura maravillosa: Genero proyectivo constituido por textos no-miméticos en que el elemento proyectivo –un elemento imposible en el mundo extradiegético– está aceptada como verosímil y cotidiano en el mundo diegético.

Literatura proyectiva: Véase «géneros proyectivos».

Literatura prospectiva: Véase «géneros prospectivos».

Literatura mimética: Véase «ficción naturalista».

Literatura realista: Véase «ficción naturalista».

Lo maravilloso hiperbólico: Como subgénero proyectivo de la literatura maravillosa, el texto de lo maravilloso hiperbólico incluye un elemento de índole sobrenatural aceptado como verosímil y cotidiano en el mundo diegético. La sobrenaturalidad de dicho elemento

está basada en la marcada exageración de las propiedades del elemento en relación con las propiedades empíricas del mundo extradiegético.

Lo maravilloso instrumental: Véase «lo maravilloso científico».

Lo maravilloso científico: Subgénero proyectivo de la literatura maravillosa cuyos textos incorporan «pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero, después de todo, perfectamente posibles» (Todorov 1970: 79). Cabe apuntar que «lo maravilloso instrumental» sirve como sinónimo de «lo maravilloso científico» durante el estudio.

Lo maravilloso teológico: Subgénero proyectivo de la literatura maravillosa que engloba textos donde «los fenómenos sobrenaturales entran en el dominio de la fe como acontecimientos extraordinarios pero no imposibles» (Roas, 2001, p. 13).

Micronarrativa: Una hipótesis que pretende proporcionar una explicación incompleta para un fenómeno diegético.

Modelo de mundo tipo I: Mundo diegético cuya función concuerda con las leyes del mundo extradiegético (Albaladejo, 1986, p. 59).

Modelo de mundo tipo II: Mundo diegético gobernado por leyes que divergen y concuerdan de las leyes del mundo extradiegético (Albaladejo, 1986, p. 59).

Modelo de mundo tipo III: Mundo diegético cuyas leyes transgreden las leyes del mundo extradiegético (Albaladejo, 1986, p. 59).

Modelo extrapolativo suviniano: Concepto utilizado para el análisis de los procesos y los productos del nivel C, el modelo extrapolativo suviniano está basada en lo siguiente: (1) «certain cognitive hypotheses and ideas incarnated in the fictional framework and nucleus of the tale» y (2) «direct, temporal extrapolation and sociological (that is, utopian and anti-utopian) modeling» (Suvin, 1979, p. 27).

Modelo analógico suviniano: Yuxtapuesta por Suvin al modelo extrapolativo, el modelo analógico se base en lo siguiente: (1) analogía en lugar de extrapolación, (2) la producción textual de mundos diegéticos cuya función concuerda o no concuerda con la función del mundo extradiegético, y (3) la producción textual de mundos diegéticos gobernados por la verosimilitud autónoma (Suvin, 1979, p. 29).

Mundo cero: Utilizado durante el estudio como sinónimo del término «mundo diegético», el mundo cero se constituyen por las propiedades empíricamente verificables que rodean al autor (Suvin, 1979, p. 34).

Mundo diegético: El mundo ficticio del texto. Sinónimos del término «mundo diegético» utilizados durante el estudio incluyen lo siguiente: «mundo cero», «*probability world*», «campo de referencia interno», «mundo posible», «mundo no-realizado» y «mundo cienciaficcional».

Mundo extradiegético: El mundo fáctico del autor o lector. Los términos «consensus reality» y «campo de referencia externo» sirven como sinónimos del «mundo extradiegético».

Mundo posible no-realizado: Véase «mundo diegético».

Norma antropológica: Reflejando la dicotomía suviniana antropológico–cosmológico, una norma antropológica es una premisa cienciaficcional de índole socioética que pretende describir «lo que debe ser y debería saberse» en el mundo diegético o extradiegético.

Normas cosmológicas: Reflejando la dicotomía suviniana antropológico–cosmológico, una norma cosmológica es una premisa cienciaficcional de índole matemática o física que pretende describir «lo que puede ser y podría saberse» en el mundo diegético o extradiegético.

Novedad ética: Un nóvum cienciaficcional que impacta primariamente en la función antropológica del mundo diegético (Csicsery-Ronay Jr., 2010, p. 56).

Novedad material: Un nóvum cienciaficcional que impacta primariamente en la función cosmológica del mundo diegético (Csicsery-Ronay Jr., 2010, p. 56).

Novela científica: Relacionado con la «ciencia ficción del *gadget*» y las publicaciones del «*pulp*» cienciaficcional, la novela científica se caracteriza por una disfunción narrativa provocada por la inclusión torpe y excesiva de datos en índole científica.

Novela mosaica: Véase «*fix-up*».

Nóvum: Lo que contradice la premisa cienciaficcional en el texto. El nóvum es explicable, material y racional y el resultado de un descubrimiento, una invención o una innovación social. El nóvum provoca un cambio contundente en la función del mundo diegético (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 5-6). El término «elemento proyectivo» sirve como sinónimo de «nóvum».

Nóvum fallido: Un nóvum narrativamente disfuncional dado su banalidad, incoherencia, dogmatismo o invalidez lógica.

Nivel A: Ley literaria basada en la poética suviniana, el nivel A exige que el texto cienciaficcional contiene un nóvum que, por su carácter sociotecnológico, contradice una premisa.

Nivel B: Ley literaria basada en la poética suviniana, el nivel B exige que el texto cienciaficcional contiene productos y procesos de las ciencias imaginarias.

Nivel C: Ley literaria basada en la poética suviniana, el nivel C exige que el texto cienciaficcional contiene productos de la extrapolación analógica relacionados con hechos sociotecnológicos provenientes del mundo extradiegético.

Pacto de ficción: Acuerdo entre el lector que lee y el texto leído por la cual el lector asume la verosimilitud autónoma del mundo diegético.

Paraliteratura: Textos cuyo carácter comercial provoca disfunción narrativa. El término «*pulp*» sirve como sinónimo de «paraliteratura» durante el estudio.

Posibilidad real: Propiedad del mundo diegético que concuerda con la lógica científica del entorno empírico del autor (Suvin, 1979, p. 66).

Posibilidad ideal: Propiedad del mundo diegético que excluye la contradicción interna y, como resultado, incluye la verosimilitud autónoma. Una posibilidad ideal puede coincidir o no con la lógica científica del entorno empírico del autor (Suvin, 1979, p. 66).

Pulp: Véase «paraliteratura».

Premisa cienciaficcional: Elemento del nivel A, la premisa cienciaficcional es una presuposición del autor, lector o personaje sobre hechos y posibilidades sociotecnológicos en el mundo diegético o en el mundo extradiegético. La premisa cienciaficcional es una declaración de «lo que es el caso» o «lo que puede ser el caso» en el mundo diegético o el mundo extradiegético. El contenido de la premisa cienciaficcional está regido por los recursos lingüísticos utilizados durante su declaración incluyendo, por ejemplo, secuencia, sintaxis y léxico.

Premisa antropológica: Premisa cienciaficcional cuyas presuposiciones sobre hechos y posibilidades sociotecnológicos del mundo diegético o del mundo extradiegético tienen carácter socioético.

Premisa cosmológica: Premisa cienciaficcional cuyas presuposiciones sobre hechos y posibilidades sociotecnológicos del mundo diegético o extradiegético están relacionadas con las leyes de la física y las matemáticas.

Probability world: Véase «mundo diegético».

Ciencia ficción soft: Yuxtapuesto a la ciencia ficción *hard*, el subgénero cienciaficcional *soft* se constituye por textos en que el carácter y las consecuencias del nóvum: (1) están desarrollados con una rigurosidad científica incompleta o (2) por textos en que el carácter y las consecuencias del nóvum están basados en las ciencias antropológicas (i.e. la lingüística o la sociología).

Space opera: Subgénero cienciaficcional donde el carácter sociotecnológico del nóvum del texto está relacionado con aventuras intergalácticas.

Ciencia ficción del statu quo: Texto cienciaficcional de carácter reaccionario cuyo contenido resiste la prospección sociocultural.

Tecnohechos: Dato sociotecnológico proveniente del mundo diegético o del mundo extradiegético.

Ucronía: Subgénero cienciaficcional donde el carácter sociotecnológico del nóvum está relacionado con cronologías que divergen de la historia extradiegética.

Utopía: Subgénero cienciaficcional donde el carácter sociotecnológico del nóvum está relacionado con el funcionamiento de un mundo diegético ideal.

Validación cognitiva: La comprobación metódica de la verosimilitud autónoma del mundo diegético.

Verosimilitud autónoma: La exclusión de contradicción interna del funcionamiento del mundo diegético.

World-building: Proceso del nivel C, *world-building* es el metódico establecimiento textual del funcionamiento antropológico y cosmológico del mundo diegético por la extrapolación analógica.

1. The shape of the book at hand⁷: Una introducción

El teórico, Darko Suvin estableció las bases conceptuales para una poética coherente de la literatura de ciencia ficción entre el primer y el cuatro capítulo de *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979)⁸, iniciando así la teoría literaria más reconocida y discutida en torno al género de la ciencia ficción. Es importante decir que mi utilización anterior del concepto de «coherencia» como concepto clave de mi hipótesis no es una arbitrariedad retórica. Forma parte, en cambio, de una estrategia formulada como una posible aportación surgida a partir de las aserciones metodológicas de Suvin. En este sentido, en el capítulo uno de *Metamorphoses of Science Fiction* titulado «Estrangement and Cognition», Suvin pretende demostrar la viabilidad de la definición del género literario de la ciencia ficción como una literatura del extrañamiento. Así, dicha concepción de ciencia ficción como una literatura del extrañamiento permite, según Suvin, un establecimiento de las bases de una poética cienciaficcional de carácter, en sus palabras, coherente. Durante sus comentarios introductorios, Suvin declara:

I will argue for an understanding of SF as the literature of cognitive estrangement. This definition seems to possess the unique advantage of rendering justice to a literary tradition which is coherent through the ages and within itself, yet distinct from nonfictional utopianism, from naturalistic literature, and from other non-naturalistic fiction. It thus makes it possible to lay the basis for a coherent poetics of SF (Suvin, 1979, p. 4).

Dicho de otro modo, Suvin sostiene que su definición del género cienciaficcional –una definición desarrollada por una pluralidad de permutaciones⁹ que desarrollaré durante la argumentación de los capítulos uno, dos, tres y cuatro– describe y, a la vez, cimienta el peso conceptual de la poética que Suvin pretende defender.

⁷ (Suvin, 1979, p. x)

⁸ El sistema de citación bibliográfica por el presente estudio utilizado sigue el formato APA y los directrices para la escritura académica relacionadas con el sistema APA publicado por Mount Royal University y articulado en la guía «APA for Academic Writing (2018-2019)». Dicho documento está accesible en www.mtroyal.ca/library/files/citation/apa.pdf.

⁹ Entre dichas permutaciones conceptuales figura, por ejemplo, «**SF is the literature of change**» (Suvin, 1973), una definición proviene del personaje A descrito por Suvin en «The Significant Context of SF: A Dialogue of Comfort Against Tribulation» de la siguiente manera: el personaje A es «**an SF fan trying to become an SF writer; he has a B.A. in English literature**» (Suvin, 1973). Durante dicho diálogo de Suvin, personaje A discute el carácter, el propósito e la importancia teórica de la ciencia ficción con el personaje B, descrito como «**a graduate student of literature**» (Suvin, 1973) y el personaje C, descrito por Suvin como «**a university professor in an English department**» (Suvin, 1973).

A continuación, analizaré el contenido y las implicaciones de las definiciones de literatura de la ciencia ficción suviniana en relación con el proyecto poético más amplio de dicho teórico. En relación con la declaración anteriormente citada sobre la definición de la cf como una literatura del extrañamiento cognitivo, subrayo la problemática importancia específica de la referencia de Suvin a la supuesta aplicabilidad crítica de su poética cienciaficcional al análisis de una tradición literaria establecida, según el crítico, durante la antigüedad. A continuación, analizaré las implicaciones de la afirmación de la supuesta coherencia interna de la poética de Suvin, su actitud de no auto-refutarse a sí mismo y su verosimilitud autónoma. Es, sin embargo, fundamental recalcar que el crítico aplica las herramientas heurísticas de su concepto de la ciencia ficción a la clasificación y al análisis de:

- 1) Obras de la antigüedad hispano-romana como los «Relatos verídicos»¹⁰ de Luciano de Samósata, en cuyo texto el protagonista narra «strange novelties worthy of note» (Luciano, 1894, p. 29-30) que incluyen entre sí un período de estancia en la Luna.
- 2) Obras del renacimiento inglés como la *Utopía* del canonizado Tomás Moro, una obra cuyo contenido especulativo desemboca en Moro, como narrador ficcional, la conclusión sociológica siguiente: «there are many things in the commonwealth of Utopia that I rather wish, than hope, to see followed in our governments» (More, 2005). Dichos estados sociológicos de carácter especulativo indicados por Moro incluyen, por ejemplo, la ausencia de propiedad privada y la disolución de divisiones de clase entre los habitantes el istmo-hecho-isla de la nación de Utopía. A propósito, cabe mencionar, por ejemplo, que el Doctor Heywood Floyd,

¹⁰ Véase el artículo de Carlos García Gual titulado «Acerca de los “Relatos verídicos” de Luciano de Samósata como un antecedente de las novelas de ciencia-ficción» (1980) para un análisis pormenorizado de la relación compleja entre el contenido fantástico de la obra de Luciano y las características del género cienciaficcional. En dicho artículo, Carlos García Gual analiza, por ejemplo, la relevancia de los hechos siguientes del argumento de Luciano: «En un barco volante (aunque sin más propulsión que la de vientos extremos), el protagonista se remonta a espacios siderales, visita el Sol y la Luna» (García Gual, 1980, p. 12). Enfatizo, sin embargo, que Carlos García Gual argumenta en su artículo para la clasificación moderada de los «Relatos verídicos» como un mero antecedente de la cf, mientras que Darko Suvin asume una postura más extrema con su inclusión del texto del siglo dos de Luciano dentro del género de cf junto a obras del siglo diecinueve. Suvin, por ejemplo, posiciona los «Relatos verídicos» en la compañía narrativa de los textos de H.G. Wells como *The Time Machine* (1999) donde el protagonista o «Time Traveller» (Wells, 1999, p. 18) hace uso mecánico de la doctrina física siguiente para sus insólitos saltos a futuros remotos de Eloi infantil, Morlock depredador y cangrejo contrahecho: «*There is no difference between Time and any of the three dimensions of Space*» (Wells, 1999, p. 16). También, cabe mencionar que los simplificados párrafos adaptados del texto original de Wells escritos por Shirley Bogart y las dramáticas ilustraciones en blanco y negro de Brendan Lynch del *Illustrated Classic Editions: The Time Machine* (1987) del editorial Moby Books figura entre mis primeros y más memorables encuentros como lector con el género cienciaficcional.

astrofísico terrestre e investigador de una supuesta plaga lunar, afirma durante el argumento de la novela *2001: A Space Odyssey* (1999) que «the newspapers of Utopia [...] would be terribly dull» (Clarke, 1999, p. 66).

Incidentalmente, Suvin declara: «all the not impossible other worlds and voyages thereto, from Lucian and More on, must be included into SF on the same basis as Verne and Wells» (Suvin, 1979, p. viii). Es una afirmación histórica un tanto extrema que, a mi juicio, hace necesario el comentario siguiente.

1.1. La poética suviniana y la genealogía del género cienciaficcional

Un análisis completo de la plausibilidad crítica de la larga genealogía literaria polémica propuesta por Suvin para el género cienciaficcional¹¹ —una propuesta que supone una producción de textos cienciafccionales que preceden a la caída del imperio romano— no forma parte de los objetivos teóricos del presente estudio, que pretende ser una investigación cuyo objeto de análisis trata de, como hemos visto, el contenido la poética suviniana como herramienta heurística coherente. No obstante, dada la orientación pedagógica de este trabajo, me parece importante señalar la polémica acerca del origen el género. Las teorías literarias tienen fuerte relación con la historia de la

¹¹ Para un análisis detallado del problema de la posible inclusión polémica de textos de remotos siglos preindustriales entre las obras principales de la cf —un canon que, por lo general, se limita en la crítica del campo a obras de los siglos diecinueve, veinte y veintiuno— véase *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y retórica de lo prospectivo* (2010) de Fernando Ángel Moreno. Durante dicha investigación, Moreno declara:

A menudo, los investigadores se obsesionan por encontrar —sin demasiadas razones de peso— referentes históricos «honorables» que resalten la idea de que ya escribían ciencia ficción los grandes autores de la Antigüedad (Suvin 1979: 120-357). ¡Como si *Muerto por dentro* fuera mejor novela solo porque Luciano de Samósata escribiera ya ciencia ficción! Por diferentes motivos, a menudo esta línea de investigación más que exaltar el género, lo rebaja, pues no da cuenta de su característica primordial, la de tratarse de un fenómeno que surge con la cumbre de la modernidad, pero que sufre fuertes influencias posmodernas tanto en la configuración de su naturaleza como en su desarrollo, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX (Moreno, 2010, p. 36).

Aunque un análisis de la anteriormente citada disfunción estética de *Dying Inside* o *Muerto por dentro* (1988) de Silverberg se desvía un tanto de los objetivos de mi argumentación, cabe apuntar que el texto de la novela concluye con la declaración enigmática siguiente. Son frases cuya forma puede servir como evidencia de las conclusiones estéticas de Moreno: «En vida nos consumimos. Al morir vivimos. Recordaré eso. Me regocijaré. Twang. Twing. Twong. Hasta que muera de nuevo, hola, hola, hola, hola» (Silverberg, 1988) o, dicho de otro modo, «Living, we fret. Dying, we live. I'll keep that in mind. I'll be of good cheer. Twang. Twing. Twong. Until I die again, hello, hello, hello, hello» (Silverberg, 2009, p. 302).

literatura, así como la aplicación de las mismas gana en profundidad y rigor cuando se clarifican las circunstancias históricas. En este sentido, la organización retórica de *Metamorphoses of Science Fiction* también divide su análisis entre una examinación teórica del género cienciaficcional –un análisis llevado a cabo durante el epígrafe «Poetics», esto es, el epígrafe que incluye los capítulos que van desde el uno al cuatro– y una exploración de los orígenes históricos, y la evolución formal del género –un análisis llevado a cabo durante el epígrafe «History», esto es, la sección que incluye los capítulos del cinco al ocho. Sobre la organización de la argumentación de su obra canónica, Suvin aclara que su texto contiene, según sus palabras, «two kinds of essays, theoretical and historical» (Suvin, 1979, p. x). Aunque entre mis comentarios figura implícitamente una consideración histórica del género figura implícitamente entre mis comentarios, el estudio presente es, como el epígrafe uno de *Metamorphoses of Science Fiction*, un estudio de carácter teórico, aunque luego las conclusiones se orienten hacia lo pedagógico.

A pesar de los comentarios de Suvin sobre la importancia de Luciano Samósata en la historia de la cf, cabe mencionar, por el contrario, que en el campo de la crítica literaria de ciencia ficción, los orígenes del género –por lo menos los orígenes de los textos cienciafccionales escritos en inglés– están, con frecuencia, alineados con la publicación en 1818 de *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Mary Wollstonecraft Godwin Shelley¹². Así, el frecuentemente citado estudio histórico, *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction* (1988) de Brian Aldiss y David Wingrove concluye que la designación de *Frankenstein* como texto fundador de la ciencia ficción anglófona es, en sus palabras, «a Stone Age truth» (Aldiss & Wingrove, 1988, pp. 19-20). Divergiendo de las afirmaciones suvinianas sobre los orígenes remotos de la ciencia ficción durante el imperio romano, Aldiss y Wingrove, asumiendo una postura más moderada que Suvin, identifican la Europa Occidental de la Revolución Industrial como el origen de la ciencia ficción, es decir, una literatura legible, según Aldiss y Wingrove, como «the fiction of a technological age»¹³ (Aldiss & Wingrove, 1988, p. 14).

¹² Sobre las relaciones multifacéticas entre *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* como un texto fundamental de la ciencia ficción anglófona y las implicaciones de los avances fácticos en la biotecnología de lo transgénero, véase la transcripción de la entrevista hecha por correo electrónico –una correspondencia concluida el 12 de septiembre de 2018– con la premiada historiadora estadounidense, Susan Stryker en los apéndices de la presente investigación.

¹³ Dicho contenido tecnológico del texto de *Frankenstein* se manifiesta, por ejemplo, en la declaración siguiente de Victor Frankenstein proveniente de la escena del despertar electrónico del monstruo. Frankenstein, narrando la famosa desventura de su laboratorio, declara: «It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet» (Shelly, 2012, pp. 117-118).

También Roger Luckhurst apunta en esa dirección, en su estudio historicista *Science Fiction* (2005)¹⁴, así como: (1) Fernando Ángel Moreno, quien afirma: «casi todos los autores concluyen en considerar *Frankenstein* o el moderno Prometeo (Shelley 1818) verdadero antecedente e inicio de la ciencia ficción» (Moreno, 2010, p. 336); (2) Christopher Priest quien, en su estudio «British science fiction» (1979), identifica *Frankenstein* como «the first literary work which was indisputably a science-fiction novel, in the modern sense» (Priest, 1979, p. 189); y (3) Joanna Russ¹⁵ quien, en su estudio *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction* (1995) también identifica el texto de Shelley como «the first, definitive, unmistakable, science-fiction novel» (Russ, 1995, p. 126) y afirma lo siguiente: «every robot, every android, every sentient computer (whether benevolent or malevolent), every non-biological person [...] is a descendant of the “mighty figure” Shelley dreamed one rainy night in the summer of 1816 and gave to the world two years later (Russ, 1995, p. 126).

Dadas las afirmaciones de Aldiss y Wingrove en relación con *Frankenstein*¹⁶, subrayo, en suma, el peligro filológico de una simplificación excesiva en un discurso histórico que pretende discutir los orígenes del género de cf. Dicha simplificación de carácter generalmente anglocéntrico tiende a identificar a *Frankenstein* como un texto fundador, o en los casos más extremos, el texto fundador de la ciencia ficción universal. Es una afirmación arriesgada pero justificable, a mi juicio, en relación con la cf anglófona. Dichos estudios –el ejemplo más destacable es *Trillion Year Spree: The History of*

¹⁴ Por ejemplo, en el epígrafe «Conditions of Emergence, 1880–1945» de *Science Fiction*, Luckhurst manifiesta: (1) «the term ‘science fiction’ emerged from a mass of competing labels only in the late 1920s. The name underwent many transformations as the popular fiction magazines of the early twentieth century attempted to fix a stable term, and thus a stable readership» (Luckhurst, 2005, p. 15); (2) «the further contraction ‘SF’ came into common use in the 1950s» (Luckhurst, 2005, p. 15); y (3) «there are divergent critical accounts for the beginnings of the genre, depending on how SF is conceptualized» (Luckhurst, 2005, p. 15) y, por consiguiente, «a less philosophical and more scientific focus for SF might point to the scientific revolution of the seventeenth century as another vital premise for the emergence of the genre [...] the founding investigation of the human implications of scientific experiment is commonly located in Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818)» (Luckhurst, 2005, p. 16).

¹⁵ Véase el apéndice 2 para un transcripción de mi entrevista con la editora de ficción especulativa, Cheryl Morgan. Durante nuestra entrevista, Morgan hace referencia a Russ y a su obra, *The Female Man* (2000). Morgan, por ejemplo, sostiene que dicha obra contiene una representación transfóbica del personaje, Anna K. y los otros «changed» (Russ, 2000, p. 172) de la ciudad-estado cienciaficcional, Manland. Sobre los «changed», el narrador o «the spirit of the author» de *The Female Man* declara lo siguiente: «look under the padding, the paint, the false hair, the corsetry, the skin rinses and the magnificent dresses and you’ll see nothing exceptional, only faces and bodies like any other man’s» (Russ, 2000, p. 173).

¹⁶ En «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» (1991), Donna Haraway, haciendo uso de la figura del monstruoso de *Frankenstein* para la presentación de su concepto del ciborg, declara lo siguiente: «Unlike the hopes of *Frankenstein’s* monster, the cyborg does not expect its father to save it through a restoration of the garden; that is, through the fabrication of a heterosexual mate, through its completion in a finished whole, a city and cosmos» (Haraway, 1991, p. 151).

Science Fiction de Aldiss y Wingrove— quizás se equivoquen, sin embargo, al posicionar a *Frankenstein* como el texto fundador de la ciencia ficción universal. Ellos exageran el impacto translingüístico e internacional de la publicación de *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* rebajando la importancia de los logros ciencia-literarios en otros idiomas y las producciones literarias de dichos lenguajes. De este modo, no es, por ejemplo, aceptable pasar por alto la independencia histórica y las idiosincrasias poéticas de la ciencia ficción latinoamericana —por ejemplo, las idiosincrasias narrativas aparentes en las obras de Angélica Gorodischer analizadas a continuación— o relegar las obras de la cf latinoamericana a un estatus subalterno como meros productos procedentes de la genialidad de *Frankenstein*.

Por ejemplo, la ciencia ficción latinoamericana, a diferencia de la ciencia ficción británica, es una tradición quizás inaugurada, no por las maquinaciones sangrientas del elocuente monstruo de Shelley, sino por una insólita odisea marciana en 1875 con la publicación de *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* del escritor argentino, de Eduardo Ladislao Holmberg. En este viaje maravilloso, el protagonista, «un habitante de la Tierra recién consagrado en Marte» (Holmberg, 2006, p. 167), toma «los primeros pasos de la SF latinoamericana» (Goorden, 1986, p. 15) con su exploración interplanetaria «del tema de la metempsicosis y de los mundos extraterrestres habitados» (Goorden, 1986, p. 15). Si bien el texto de Holmberg es posterior al de Shelley, su influencia en Latinoamérica parece mayor, así como podemos discutir si el fondo conceptual de *Frankenstein* marcó tanto, pese a la enorme diferencia de temáticas respecto a casi toda la ciencia ficción del siglo XIX. Aunque Suvin, en su prefacio al *Metamorphoses of Science Fiction*, identifica la ciencia ficción moderna escrita en inglés como el punto focal del género cienciaficcional (Suvin, 1979, p. vii) —una afirmación cuya demostración requería una argumentación extensiva que el prefacio de Suvin no contiene— no hay por qué concluir, sostengo, que los textos de las literaturas anglófonas del siglo diecinueve representaran el punto focal del comienzo de la ciencia ficción universal. De hecho, disponemos de una enorme cantidad de textos literarios de «protociencia ficción» muy diferentes de la obra de Shelley escritos a lo largo del XIX español, como ha demostrado Mariano Martín Rodríguez en su estudio, «Panorama de la ficción científica y especulativa española moderna y su recepción hasta la guerra civil de 1936»¹⁷ (2014).

¹⁷ En dicho estudio, por ejemplo, Mariano Martín Rodríguez afirma que: «la ciencia ficción española tiene una larga historia y obras que se pueden codear con las más conocidas internacionales del género. Sólo falta

Sintetizando mis reflexiones anteriores sobre el papel polémico de *Frankenstein* en los orígenes históricos de la ciencia ficción, tomo en cuenta: (1) la anteriormente citada conclusión de Aldiss y Wingrove que identifica las literaturas de la cf como las ficciones de una época tecnológica y (2) las definiciones socio-culturales del término «tecnología»¹⁸ propuestas por el filósofo español, Paul B. Preciado en *Manifiesto contra-sexual* (2002). A propósito, en *Manifiesto contra-sexual*, Preciado define el término «tecnología» como (1) la «totalidad de los instrumentos que los hombres fabrican y emplean para realizar cosas» (Preciado, 2002, p. 12) y (2) los instrumentos, las máquinas, «los procedimientos y a las reglas que presiden sus usos» (Preciado, 2002, p. 121). El texto de *Manifiesto contra-sexual* es, sostengo, una obra legible como constitución de *world-building* cienciaficcional de índole utópica. Sería, además, posible describir la investigación de Preciado como una extrapolación basada en las propuestas sociopolíticas, quizá, menos ambiciosas de la organización cultural de la isla nación de Utopía de Moro. En este sentido, su visión de esta problemática me ha parecido iluminadora.

En adición a la mera disolución de clases socioeconómicas propuestas por la narración de Moro, los «principios de la sociedad contra-sexual» (Preciado, 2002, p. 29) propuestos por Preciado contiene, entre otros artículos, el artículo tres que establece: «la abolición de los privilegios sociales y económicos derivados de la condición masculina o femenina [...] de los cuerpos parlantes» (Preciado, 2002, 30). Un análisis de (1) *Manifiesto contra-sexual* como un texto de carácter cienciaficcional y (2) las relaciones entre las propuestas del estudio de Preciado y el contenido de los mundos imaginarios de las ficciones de la ciencia ficción –texto que podría incluir, por ejemplo, *Trouble on Triton: An Ambiguous Heterotopia* (1976) y *Stars in My Pocket Like Grains of Sand* (1984) de Samuel R. Delany– serían, sostengo, temas fructíferos para investigaciones filológicas futuras y aclaratorias para una fundamentación más socio-política del género, en una línea cercana —pese a las evidentes diferencias— a la temprana teoría socio-política Juan Ignacio Ferreras sobre la cf¹⁹.

que se señale su existencia, se traduzcan y se estudien en el contexto adecuado» (Martín Rodríguez, 2014, p. 6).

¹⁸ Para un análisis pormenorizado del término «tecnología» en relación con las ciencias imaginarias de los mundos de las literaturas de la ciencia ficción, véase el epígrafe del presente estudio correspondiente al nivel B.

¹⁹ Como ejemplo del mismo, véase «Las verdaderas entrañas de la ciencia ficción: Conversación entre Juan Ignacio Ferreras, Julián Díez y Fernando Ángel Moreno» (2008), donde Ferreras –en un comentario confirmado por las reflexiones posteriormente analizadas de Philip K. Dick en su prefacio a *Paycheck And Other Classic Stories* (1990)– afirma lo siguiente sobre el subgénero de *space opera* y la prospección socio-

Aunque la complejidad del análisis del concepto de la tecnología presentado por Preciado y la vasta investigación histórica sobre la relación entre la tecnología y la transexualidad excede el alcance de las definiciones de la tecnología anteriormente citadas y los objetivos del presente estudio, cabe mencionar lo siguiente: (1) si aceptamos que las literaturas de la ciencia ficción son, como sostienen Luckhurst, Moreno, Aldiss y Wingrove, textos narrativos procedentes de la época tecnológica, o mejor dicho, de las épocas tecnológicas y (2) si aceptamos que las tecnologías de dichas épocas tecnológicas engloban, como supone Preciado, instrumentos, máquinas y los sistemas sociopolíticos para el gobierno de dichos instrumentos y máquinas entonces (3) no sería posible la identificación de un origen singular y unitario para las literaturas de la ciencia ficción, como en el caso de la canonización común de *Frankenstein* como el texto fundador, universal y translingüístico de una tradición ciencia ficcional unitaria de índole anglófono.

En otras palabras, sostengo lo siguiente: (1) dada la pluralidad cronológica y geográfica de los comienzos de las variadas épocas tecnológicas, esto es, la separación cronológica y geográfica, por ejemplo, entre las revoluciones industriales de la Inglaterra de Mary Shelly y de la Argentina de E.L. Holmberg; (2) dada la diversidad lingüística aparente en las épocas y regiones dispersas de los distintos comienzos de las épocas tecnológicas; considerando, por ejemplo, la tecnología lingüística del idioma inglés por Shelley empleada o la tecnología lingüística del idioma español utilizada por Holmberg; considerando dichas tecnologías lingüísticas como herramientas de estructuras diferentes cuyas producciones son, por necesidad, diferentes; (3) dada la diversidad del carácter de la anteriormente mencionada industrialización y la incorporación sociopolítica (a) de una maquinaria diferente, mejor o peor hecha (b) de regulaciones gubernamentales más o menos permisibles en relación con el uso de dicha maquinaria, y (c) la presencia de condiciones económicas más o menos favorables al desarrollo y difusión de dicha maquinaria; (4) recalco, como conclusión, la importancia teórica de un concepto de los orígenes de la ciencia ficción que admite una pluralidad de comienzos, de puntos de partida, una historia cienciaficcional que abarca, a la vez, el surgimiento del monstruo de Victor Frankenstein y el salto marciano interplanetario de Nic-Nac de Holmberg²⁰.

cultural de la ciencia ficción: «La space opera es una novela de aventuras, que ocurre en el espacio como si fuera en el Oeste, y no es ciencia ficción para mí. Es decir, no se enfrenta con la realidad; es una evasión, y una evasión ocurre a todos los niveles» (Ferreras & Díez & Moreno, 2008, p. 7).

²⁰ Para un estudio completo de la cronología literaria de los textos fundamentales de la ciencia ficción de Latinoamérica –una historia que incluye la crónica marciana de Nic-Nac– véase el artículo «Chronology of

En este sentido, y en relación con los comentarios anteriormente citados de Aldiss y Wingrove sobre los orígenes del género cienciaficcional, Suvin sostiene, por añadidura, que los géneros literarios existen, en sus palabras: «in historically precise and curious ecological units, interacting and intermixing, imitating and cannibalizing each other» (Suvin, 1979, 21). Aplicando la declaración de Suvin a su afirmación sobre la cohabitación genérica del romano «Relatos verídicos» y el británico *The Time Machine*, sostengo lo siguiente: teniendo en cuenta la separación geográfica e histórica entre los autores, teniendo en cuenta que Wells, a diferencia de Lucanio, compuso sus ficciones durante, en las palabras de Aldiss y Wingrove, una época de carácter indudablemente tecnológica –específicamente los siglos diecinueve y veinte– sería, a mi juicio, erróneo suponer que Luciano de Samósata y H.G. Wells coexistieron, en las palabras de Suvin, bajo una unidad histórica o una ecología literaria compartida apta para imitación, intercambio o coexistencia en un género literario común. Es, sin embargo, razonable suponer que Wells podría haber leído el canónico «Relatos verídicos» como parte de sus investigaciones preparatorias para la composición de *The First Men in the Moon* (1901), obra citada por Suvin en relación con sus «insectoid Selenites» (Suvin, 1979, p. 229) y las extrapolaciones zoológicas de Wells.

Convencido de la precisión superior del comentario de Aldiss y Wingrove y desconfiado de la colocación por parte de Suvin de Luciano de Samósata con H.G. Wells, enfatizo, por añadidura, la importancia de una separación estricta entre (1) mi evaluación del contenido de la poética suviniana –un contenido cuyas definiciones de la ciencia ficción y términos constitutivos analizo a continuación– y (2) el uso genealógico infrecuente de dicha poética durante los comentarios de Suvin. El empleo discutible por parte de Suvin de su poética –una herramienta heurística cuya validez es defendida por este estudio– para la delimitación ambiciosa de un género que colocaría la obra romana, «Relatos verídicos» con la novela inglesa, *The Time Machine* es (1) una utilización que ocurre infrecuentemente durante el desarrollo de los argumentos de *Metamorphoses of Science Fiction* y (2) una utilización cuya plausibilidad histórica no tiene porque impactar la coherencia teórica de la poética suviniana en sí, dado que la utilidad en potencia de una

Latin American Science Fiction, 1775-2005» (2007). Durante la introducción de dicho estudio, el equipo de Molina-Gavilán, Bell, Fernández-Delgado, Ginway, Pestarini y Toledano Redondo afirma, por ejemplo, lo siguiente: «Although we use the designation “sf” here, we must point out that sf is often intertwined with other speculative forms in Latin America (most commonly horror and the fantastic)» (Molina-Gavilán et al., 2007, p. 369). Dicho entrelazamiento genérico aparente en las producciones de la literatura especulativa de Latinoamérica se manifiesta, por ejemplo, en los elementos de espiritismo de la obra de Holmberg.

herramienta es, argumento, distinta del mal uso que se hace de ella. Por ejemplo, la ineficacia de los antibióticos en la curación de una infección viral no demuestra la inutilidad general de los antibióticos, sino su ineficacia contra los virus.²¹ Análogamente, un uso imprudente de la poética suviniana que desemboca en la colocación de Luciano con Wells no demuestra la incoherencia de la poética suviniana en sí, sino la imprudencia de un proyecto histórico que pretende forzar la etiqueta «ciencia ficción» sobre «Relatos verídicos».

Como una solución plausible para el conflicto de clasificación cienciaficcional anterior, regreso a las afirmaciones de Carlos García Gual en «Acerca de los “Relatos verídicos” de Luciano de Samósata como un antecedente de las novelas de ciencia-ficción». El autor sostiene que «Relatos verídicos» puede identificarse como un precursor temprano del desarrollo posterior de los temas arquetípicos de la cf. La postura de García Gual es, a mi juicio, preferible a la postura histórica suviniana, dada que excluye de los saltos cronológicos que estropean, a mi juicio, los comentarios históricos de *Metamorphoses of Science Fiction*.

Por ende, Suvin concede explícitamente la inexactitud de sus conclusiones históricas y afirma que su estudio representa un ensayo de definición, apreciación y evaluación de la cf, pero no una indagación detallada de la historia de la literatura. Suvin dice: «this book is an essay in definition, appreciation, and evaluation; although it takes a historical view» (Suvin, 1979, p. xiii). Como hemos visto, Suvin separa en su organización de la argumentación de *Metamorphoses of Science Fiction* los capítulos de la sección «Poetics» —objeto de estudio de la presente investigación— de los de la sección dos, «History». Para evaluar mejor la utilidad y la coherencia de la poética cienciaficcional suviniana, sigo el ejemplo del propio autor. En mi análisis de *Metamorphoses of Science Fiction* he diferenciado los comentarios históricos de Suvin de sus definiciones para el género. Busco destacar la herramienta heurística de su trabajo, y no el análisis de la infrecuente aplicación histórica de dicha herramienta o las conclusiones dudosas resultantes de dicha aplicación.

²¹ Cabe mencionar que la analogía anterior sobre la eficacia e ineficacia de los antibióticos no es, enfatizo, una inclusión aleatoria, pero sí un guiño amable al cuidado maravilloso que recibí en el Hospital Universitario Fundación Jiménez Díaz durante la amigdalotomía que me practicaron durante el primer año del doctorado.

1.1.1. Sobre la «coherencia» y la poética suviniana como objeto de estudio

Suvin hace uso en su argumentación de una noción de coherencia —en lugar de, por ejemplo, un concepto retórico más restringido y, consecuentemente, más rígido— para la descripción de la poética cienciaficcional que *Metamorphoses of Science Fiction* pretende demostrar. En mi opinión, este uso de la noción de coherencia es muy acertado. Estimo, por consiguiente, que la maleabilidad del término «coherencia» engloba mejor la diversidad dinámica de relaciones narrativas de los mundos de los textos del género cienciaficcional. Además, como consecuencia otorga una flexibilidad más pragmática para la argumentación del estudio de Suvin, que tiene como su objetivo principal desvelar el fundamento y la función de la ciencia ficción en sí. La coherencia conceptual de la poética de Suvin trabaja hacia una verosimilitud autónoma²², una plausibilidad internamente consistente que pretende excluir la autocontradicción. Es, en mi opinión, una estrategia apta para el éxito de una descripción analítica del contenido narrativo, del funcionamiento y de la forma del vasto y variado catálogo de las ficciones de carácter cienciaficcional.

Suvin, guiado por las exigencias metódicas de la demostración de la coherencia de su sistema heurístico, toma como leyes constitutivas de su poética las características inherentes y los fines arquetípicos del género (Suvin, 1979, p. viii). Del mismo modo, Suvin identifica como datos de constatación y hechos para la comprobación de la coherencia de su poética lo siguiente: «the best productions in this genre, as redefined by these laws in a proper, spiralling hermeneutic feedback» (Suvin, 1979, p. viii). Por tanto, Suvin argumenta que el género cienciaficcional debe y puede ser evaluado «proceeding from its heights down» (Suvin, 1979, p. 36) o, dicho de otro modo, por la aplicación rigurosa de los estándares estéticos descubiertos durante un análisis de las obras maestras del género (Suvin, 1979, p. 36).

Opino que el bucle de retroalimentación analítica, o en las palabras de Suvin, «the spiralling hermeneutic feedback» entre un empleo de los textos principales del género de

²² Tomo el concepto de la «verosimilitud autónoma» del estudio *A lomos de dragones: Introducción al estudio de la fantasía* (2017) de Isabel Clúa Ginés. Sobre dicho concepto, Clúa manifiesta: «Estrechamente ligada a la cuestión de la realidad surge la cuestión de la verosimilitud: aunque la fantasía trate con un elemento imposible, éste puede organizarse en un sistema de verosimilitud autónomo [...] es decir, con sus propias leyes y elementos sustantivos» (Clúa, 2017, p. 15). En el epígrafe posterior dedicado al problema de la hibridación genérica de lo proyectivo dúctil y la taxonomía suviniana de los géneros fantásticos, analizo los puntos de divergencia y convergencia entre los géneros proyectivos que pueden incluir la fantasía citada por Clúa y la ciencia ficción aquí estudiadas.

la literatura de ciencia ficción y el establecimiento de leyes poéticas vigentes para el análisis de esos mismos textos ilustres, no representa una circularidad en la argumentación del autor. Es, en cambio, un reconocimiento imprescindible por parte de Suvin de los límites de una indagación que toma como su objeto de análisis las funciones de la ficción, y que pretende resolver el problema enrevesado de la finalidad de los mundos de los textos literarios. Aun así, cabe mencionar que la argumentación de *Metamorphoses of Science Fiction* no establece un criterio claro para la diferenciación entre los textos más destacados, o en palabras de Suvin, los «*best productions*» de la literatura de ciencia ficción, y los textos de calidad estética inferior. Posteriormente, retomaré el problema de dicha diferenciación en el epígrafe sobre la paraliteratura cienciaficcional suviniana y la Ley de Sturgeon.

En la discusión sobre las implicaciones prácticas de una poética cienciaficcional de índole coherente, Suvin se cuestiona en el capítulo «Estrangement and Cognition» las implicaciones críticas del término «cohesión» aplicado a la «conexión, relación o unión»²³ entre el extrañamiento y la cognición cienciaficcional –conceptos fundamentales definidos más adelante– como condiciones tanto necesarias como suficientes para el establecimiento de una poética coherente del género literario de la cf (Suvin, 1972, p. 375 / 1979, pp. 7-8). Del mismo modo, el autor demuestra la cohesión conectiva, o en otras palabras, la coherencia de las relaciones retóricas entre los conceptos constitutivos de su poética –conceptos que incluyen, entre otros, el nóvum, la extrapolación y el mundo cero– con el fin de establecer un modelo heurístico basado en los datos y en las leyes anteriormente identificados por el estudio de Suvin de los textos más destacados del género.²⁴ Los términos «nóvum», «extrapolación» y «mundo cero» están definidos más adelante. Dichas definiciones están analizadas en relación tanto con el sistema heurístico de Suvin como con el nuevo concepto de la literatura de ciencia ficción propuesto por este estudio. Este nuevo concepto está compuesto, como veremos, por los niveles A, B y C que serán también definidos más abajo.

Por ende, la poética de Suvin es, a mi juicio, una estructura teórica basada en la comparación textual de indagación que no pretende ser, en palabras del propio Suvin, «transcendentally or illusionistically “real” in the sense of mystically representing a

²³ Real Academia Española. (2014) Coherencia. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=9ggcmPj>.

²⁴ Dicha argumentación aparece en el capítulo dos, «SF and the Genealogical Jungle», en el capítulo tres, «Defining the Literary Genre of Utopia: Some Historical Semantics, Some Genology, a Proposal and a Plea», y el capítulo cuatro, «SF and the Novum».

palpable material entity, but whose use is scientifically and scholarly permissible, desirable, and necessary because of its practical results» (Suvín, 1979, p. 17). Dicho de otro modo, las características propuestas por Suvín para la identificación, la descripción y el análisis del género compuesto por textos identificables como cienciaficcional no pretenden ser instrumentos que describen datos de artefactos procedentes de los mundos fácticos del autor y del lector. Es decir, estas características describen datos de artefactos de índole ficticia. Por el contrario, la poética de *Metamorphoses of Science Fiction* sirve para la creación de herramientas que podrán ser utilizadas en indagaciones académicas científicamente viables, dado que dichas herramientas suvinianas producen –según dice el propio autor– nuevas lecturas de textos de carácter cienciaficcional. Esta puntualización es, a mi juicio, indispensable, dado que el inapelable propósito de *Metamorphoses of Science Fiction* es la demostración de la verosimilitud autónoma de la poética propuesta por el estudio. Es importante dar relevancia a la herramienta heurística de Suvín para delimitar su utilidad potencial como poética.

Por consiguiente, en la presente investigación pretendo analizar las implicaciones teóricas de la argumentación extensa –y en ocasiones enrevesada– de *Metamorphoses of Science Fiction* en relación con otras teorías, dado que dicha investigación está orientada hacia la coherencia interna y hacia la eliminación de presuposiciones autocontradictorias en su caracterización del género cienciaficcional. Asimismo, pretendo desarrollar nuevas lecturas de textos destacados del frecuentemente criticado género cienciaficcional²⁵.

²⁵ Retomaré en la subsección sobre la paraliteratura cienciaficcional suviniana y los preceptos de la Ley de Sturgeon la cuestión de la crítica sufrida por el género de cf. Dicha crítica tiene sus raíces en las publicaciones de *pulp* de la Era de Gernsback, sobre la presunta falta de calidad estética de las obras de la cf, y sobre la consecuente relegación de la literatura de ciencia ficción al estatus de «paraliteratura». Por añadidura, Suvín incluye en los epígrafes introductorios de *Metamorphoses of Science Fiction* la siguiente declaración controvertida de Kurt Vonnegut, Jr.: «I have been a sorchead [*sic*] occupant of a file drawer labelled “science fiction” ever since [my first novel], and I would like out, particularly since so many critics regularly mistake the drawer for a urinal». Cabe mencionar que Peter Freese atribuye la cita anterior al prefacio de la obra ensayística de Vonnegut, *Wampeters, Foma and Granfalloon* (1974) en su artículo «The Critical Reception of Kurt Vonnegut». En el prefacio de dicha obra, Vonnegut explica que en el léxico imaginario de la novela *Cat’s Cradle* (2012) «wampeter» es un objeto de importancia narrativa alrededor del cual están organizados los actos de personajes que de otro modo no estarían relacionados. Un ejemplo de un «wampeter» en *Cat’s Cradle* es el aterrador «hielo-nuevo», invención química apocalíptica del siniestro científico infantil y aficionado de las tortugas Felix Hoenikker. En el léxico de *Cat’s Cradle*, «foma» está definida en los Libros de Bokonon como «falsedades inofensivas» que otorgan valentía, amabilidad, salud y felicidad a las vidas de los fieles que deciden vivir de acuerdo con dichas falsedades (Vonnegut, Jr., 2012, p. 9). Entre los neologismos de *Cat’s Cradle*, un «granfalloon» es una asociación humana «absurda y vanidosa». Para concluir mis comentarios sobre *Cat’s Cradle*, hago hincapié en lo siguiente: mis indagaciones formales en torno a la ciencia ficción comenzaron con mi lectura e intento de análisis escrito sobre *Cat’s Cradle* en el esclarecedor curso introductorio de filología inglesa impartido por el Professor J. Maloney en Fairfield College Preparatory School en el ahora remoto año de 1999.

Suvin adopta una «actitud lógica [...] consecuente con los principios»²⁶ de la poética cienciaficcional propuesta por él durante el prefacio del estudio y evidenciado en los cuatro primeros capítulos. Teniendo en cuenta lo anterior, pretendo demostrar cómo los componentes coherentes de la poética suviniana aparecen en el texto de *Metamorphoses of Science Fiction* «en conjuntos solidarios»²⁷ mientras que Suvin, en su astucia argumental, no discute la objetiva veracidad teórica de los componentes cohesionadores de su poética. Tampoco pretende hablar de asuntos relacionados con la objetividad teórica de los conceptos, pero sí con la «coherencia» entre ellos en relación con los diseccionados «ensueños racionales» de la literatura de ciencia ficción.

Por tanto, la poética suviniana pretende, en otras palabras, aportar instrumentos precisos para un análisis más acertado de «the formalized daydreams of science fiction» (Suvin, 1979, p. xv). De este modo, Suvin pretende imponer sobre dichos prodigios posibles de los textos de carácter cienciaficcional una descripción retórica —en otras palabras, una poética— compuesta por una conceptualización de la ciencia ficción motivada por el desarrollo de una verosimilitud autónoma construida bajo «sus propias leyes y elementos sustantivos» (Clúa, 2017, pp. 15-16). Dichas leyes literarias y sus elementos imaginarios sustantivos son, subrayo, conceptos a continuación descritos en relación con mi defensa de las definiciones de la ciencia ficción de la poética de *Metamorphoses of Science Fiction*.

Para los propósitos específicos del presente estudio sobre la coherencia autónoma de las leyes suvinianas de las ensoñaciones cienciafccionales, sostengo que la literatura y lo literario son sinónimos de la ficción y lo ficcional, en palabras de Suvin: «“Literature” and “literary” are in this essay synonymous with “fiction(al)”» (Suvin, 1972, p. 372). Sostengo que este planteamiento suviniano —una propuesta para la equivalencia aparentemente productiva entre las vastas designaciones de «literatura» y «ficción» que sirven para establecer la equivalencia entre los adjetivos «literario» y «ficcional»— es relevante para los objetivos de esta investigación, dada la diferenciación hecha por Suvin entre la ciencia ficción y la literatura, y su relegación de textos específicos de la cf a la paraliteratura. Como hemos visto, es un tema de importancia cuyas implicaciones críticas

²⁶ Real Academia Española. (2014) Coherencia. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=9ggcmPj>.

²⁷ Real Academia Española. (2014) Coherencia. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=9ggcmPj>.

serán desarrolladas en el epígrafe sobre la paraliteratura cienciaficcional suviniana y la Ley de Sturgeon.

Por añadidura, el término «poética» –término cuya claridad de definición es, dados los objetivos del estudio, fundamental– será entendido en adelante y durante las indagaciones posteriores como un «conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario»²⁸. Aunque hay, por supuesto, otras definiciones válidas para el término «poética», he elegido la definición anterior por su simplicidad y sencillez, así como por su adecuación al campo que trabajo. Durante la argumentación de los capítulos posteriores, pretendo aclarar las ambigüedades técnicas inherentes a la definición antes citada. Principalmente, pretendo aclarar el término esencial «género literario» en el contexto de su utilización en la descripción y el análisis de las propiedades de los textos de las literaturas de la ciencia ficción. Posteriormente expondré cómo la poética suviniana también evita la invalidez argumental en sus proposiciones y en las conclusiones críticas que dichas proposiciones pretenden producir por exclusión de elementos contradictorios, o en otras palabras, por la exclusión de oposiciones recíprocas vistas en el conjunto de sus premisas²⁹.

Dicho esto, cabe apuntar que la terminología del presente estudio incluye el término «premisa» y que su utilización específica en este trabajo difiere de lo habitual. Esta utilización y su relación con las literaturas cienciafccionales serán explicadas más adelante. De momento baste con indicar que no coinciden por completo con el significado canónico del término «premisa». En el epígrafe correspondiente al nivel A, analizo las implicaciones de la convergencia y la divergencia entre el significado del término «premisa» como elemento constitutivo del nivel A y el significado canónico del término como las «proposiciones del silogismo, de donde se infiere y saca la conclusión»³⁰.

1.1.2. Reflexiones en torno a la hipótesis del presente estudio

²⁸ Real Academia Española (2014) Poética. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=TUdy05h>

²⁹ Real Academia Española (2014) Contradicción. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=AY6Fmd8>

³⁰ Real Academia Española (2014) Premisa. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=U1eNA11>

Sostengo que la tesis del presente estudio es un planteamiento que pretende demostrar cómo Suvin logra establecer los principios para una poética coherente de la literatura de ciencia ficción en los primeros cuatro capítulos de *Metamorphoses of Science Fiction*. Representa una hipótesis razonable fundamentada tanto en hechos literarios observables como en las leyes probables derivadas de las características inherentes del género cienciaficcional manifestadas por los textos más destacados del género (Suvin, 1979, p. viii). La presente investigación pretende averiguar si la poética de Suvin contiene contradicciones subsanables o no, respecto a otros trabajos teóricos. A partir de ello, planteo orientar la compleja teoría de la cf hacia una propuesta divulgadora coherente y de fácil trabajo. Así, considero que la completitud, la utilidad heurística y la coherencia teórica de la poética cienciaficcional suviniana, expuesta en el epígrafe «Poetics»³¹ de *Metamorphoses of Science Fiction*, representa el «objeto reconocible y definido» (Eco, 2010, p. 43)³² de esta investigación.

Aunque un análisis completo de la historia de la variada recepción crítica de *Metamorphoses of Science Fiction* no figura entre los objetivos del presente trabajo, el trabajo pretende analizar elementos constitutivos de la poética suviniana que han provocado el rechazo de la crítica. El ejemplo más prominente del mismo es la dura crítica de Suvin contra los textos de fantasía, o en las palabras del propio autor, obras clasificables como «consistent supernatural fantasy tale[s]» (Suvin, 1979, p. 69). Suvin, por ejemplo, identificó dichos textos como evidencia de, en palabras mordaces del autor, «a proto-Fascist revulsión against modern civilization» (Suvin, 1979, p. 69). Llevo a cabo el análisis del problema de esta caracterización de los textos de fantasía en *Metamorphoses of Science Fiction* en el epígrafe relacionado con los problemas de la hibridación genérica de lo proyectivo dúctil en el contexto de la taxonomía suviniana.

³¹ El mencionado epígrafe «Poetics» engloba las siguientes secciones: el capítulo 1, «Estrangement and Cognition» (pp. 3-15); el capítulo 2, «SF and the Genological Jungle» (pp. 16-36); el capítulo 3, «Defining the Literary Genre of Utopia: Some Historical Semantics, Some Genology, a Proposal, and a Plea» (pp. 37-62); y el capítulo 4, «SF and the Novum» (pp. 63-84).

³² Sería contraproducente descartar las conclusiones de *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (1977) a pesar de las recomendaciones obsoletas de la obra relacionadas con, por ejemplo, la metodología más eficaz para la utilización de bibliotecas pre-digitales de los años 70. A pesar de la posibilidad de parecer partidario del empleo de métodos anacrónicos por mis referencias al estudio *Cómo se hace una tesis* en el contexto de una investigación contemporánea, he elegido considerar recomendaciones específicas y relevantes de Eco relacionadas con, por ejemplo, la formación, organización y presentación de la introducción de una tesis. Dicho esto, cabe mencionar que la obra de Eco me sirvió de gran ayuda y de consuelo constante durante mis tambaleantes primeros pasos como investigador principiante en la Universidad Complutense de Madrid en el año académico 2012-2013.

Haciendo uso de las afirmaciones de Eco sería, a mi juicio, posible replantear y clarificar los objetivos básicos del presente trabajo de la siguiente manera: (1) propongo un «nuevo modo de leer y comprender» (Eco, 2010, p. 19) el canónico epígrafe «Poetics» de *Metamorphoses of Science Fiction*, como un texto fundacional del campo contemporáneo de la crítica literaria de ciencia ficción; (2) propongo una nueva «reorganización y relectura de estudios precedentes» (Eco, 2010, p. 19) relacionados con la definición de la ciencia ficción que han «dejado muchos problemas planteados» (Eco, 2010, p. 19), y que requieren una sistematización de «ideas que vagaban dispersas por otros textos variados» (Eco, 2010, p. 19); y (3) propongo una presentación pormenorizada, análisis y ejemplificación textual de una nueva definición de la literatura de ciencia ficción basada en la poética cienciaficcional suviniana y compuesta por los niveles A, B y C, términos delimitados en epígrafes posteriores.

1.1.3. Metodología, fundamentación teórica y estado de la cuestión

Como introducción a la argumentación principal del presente estudio, cabe destacar lo siguiente en relación con el contenido y los objetivos de los capítulos siguientes: el capítulo tres de esta investigación –sección dedicada al desarrollo retórico del nivel A en el contexto del contenido de la poética propuesta por *Metamorphoses of Science Fiction*– pretende interrogar sobre (1) el problema de la definición del nóvum como eje argumental e hilo conductor de la poética cienciaficcional suviniana; (2) el extrañamiento cognitivo como su artificio y «organon» (Suvin, 1979, p. xi); y (3) el concepto de la premisa cienciaficcional como complemento y contrapunto al nóvum. Respecto al mencionado término «organon» es importante, en mi opinión, clarificar que, para los propósitos específicos del presente estudio, el término será entendido como un instrumento de indagación y, por tanto, un instrumento de la instrucción del indagador y del replanteamiento de cuestiones socioculturales. Es, a mi juicio, una clarificación relevante dado el protagonismo persistente de los instrumentos (u organon) socio-tecnológicos, las innovaciones imaginarias, o, dicho de otro modo, los nóvums de los mundos ficticios de los textos cienciafccionales englobados por la poética de Suvin.

Al mismo tiempo, en mi desarrollo de los elementos constitutivos del nivel B en el contexto de las conclusiones sobre la ciencia especulativa propuestas por *Metamorphoses of Science Fiction*, el capítulo cuatro examina las características

variopintas de la ubicuidad problemática de las ciencias imaginarias de los textos de la cf como conceptos compatibles con la poética cienciaficcional suviniana. El capítulo cuatro afronta también el puzle del problema de la plausibilidad de las tecnologías sociológicas y mecánicas de los textos de la ciencia ficción en relación con la cognición antropológica y cosmológica propuesta por Suvin. El capítulo cinco, durante su exploración del contenido del nivel C, pretende esclarecer el sentido del desenlace teórico proveniente de las definiciones de Suvin propuestas en relación con la extrapolación y la analogía de su poética cienciaficcional.

El capítulo seis también pretende, a través de un estudio de subgéneros cienciafccionales, llevar a cabo una síntesis analítica de los conceptos fundamentales de la poética suviniana y los niveles A, B y C basados en ella —elementos que incluyen, pero no están limitados, al nóvum, el extrañamiento cognitivo, las ciencias imaginarias y la extrapolación analógica—. En el capítulo siete se analiza la hibridación genérica de «lo proyectivo dúctil» como contestación a la ya mencionada caracterización polémica de las ficciones fantásticas no-cienciafccionales en *Metamorphoses of Science Fiction*. Aunque la definición del término «lo proyectivo dúctil» está estudiado ampliamente en su epígrafe correspondiente, es a mi juicio, importante clarificar que he acuñado este término dada la ausencia de un término alternativo. Para los propósitos del estudio, el término «lo proyectivo dúctil» indica la existencia de «principios y reglas que caracterizan un género literario»³³ proyectivo en un texto que pertenece a los géneros no realista o no-mimético (Moreno, 2010, p. 77).

1.1.4. Houston, Houston, Do You Read? y Souls como ejemplificación

En este trabajo, he analizado el polifacético y problemático estado de la cuestión de «la base racional» (Suvin, 1984, p. 18) del concepto de la literatura³⁴ de la ciencia

³³ Real Academia Española (2014) Poética. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=TUdy05h>

³⁴ Por el término «literatura» refiero a una secuencia narrativa escrita que no pretende basarse en un significado literal. A continuación, presento un concepto de la ciencia ficción literaria, excluyendo —una dolorosa omisión necesaria para mantener la especificad de la investigación— obras de cine o de cómic. Aquí excluyo obras de cine y de cómic, no porque no existan en ellos argumentos que incluyan nóvum, ciencias imaginarias, extrapolación o la contradicción de las premisas de un personaje, escritor o lector sino porque construyo un concepto del texto de ciencia ficción exclusivamente para el análisis de obras literarias. Sería, a mi juicio, factible la extensión del concepto del texto de ciencia ficción a continuación presentado para el análisis posterior de textos de cine, cómic u otros medios narrativos incluyendo el video juego.

ficción. Sostengo que es una literatura que «involves the art of putting hypothetical premises into the very complicated stream of socio-psychological occurrences» (Lem, 1973)³⁵ para la producción textual de «inner worlds that need not necessarily be similar to the real world, but can instead show different kinds of deviation from it» (Lem, 1973). Es una literatura cuyo contenido es, como principio del género, «interpretable empirically and rationally» (Lem, 1973), que excluye «inexplicable marvels» (Lem, 1973), y cuyo patrón de ocurrencias «must be verisimilar» (Lem, 1973) para la producción de «un género que muestra el modo en que “las cosas podrían ser diferentes”» (Suvin, 1984, p. 17) como, por ejemplo, en el caso de los mundos diegéticos de *Houston, Houston, Do You Read?* (Tiptree, Jr., 1989) y *Souls* (Russ, 1982), una agrupación de ficciones basada en la yuxtaposición de Tiptree, Jr.³⁶ y Russ propuesta primariamente por Donna Haraway en «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» (1991), donde Haraway declara:

I want to conclude with a myth about identity and boundaries which might inform late twentieth-century political imaginations [...] I am indebted in this story to writers like Joanna Russ, Samuel R. Delany, John Varley, James Tiptree, Jr, Octavia Butler, Monique Wittig, and Vonda McIntyre. These are our story-tellers exploring what it means to be embodied in high-tech worlds. They are theorists for ciborgs (Haraway, 1991, p. 173).

Dada dicha yuxtaposición de Tiptree Jr. y Russ³⁷ realizado por el estudio Haraway en relación con las maravillas inexplicables, pero verosímiles de Lem en los mundos diegéticos de la ciencia ficción donde «las cosas podrían ser diferentes» (Suvin, 1984, p. 17), comienzo con un ejemplo: la utópica tierra del texto de *Houston, Houston, Do You Read?* está poblada por clones femeninos. En dicho mundo diegético ha pasado tres siglos desde la extinción del sexo masculino humano provocado por una epidemia causada por «an air-borne quasi-virus escaped from Franco-Arab military labs» (Tiptree, Jr., 1989, p. 58). Así, la literatura de ciencia ficción muestra modos de extrañamiento narrativo ejemplificado por, entre otros textos del género, el premiado texto *Souls* (1982) de Joanna

³⁵ La publicación digital de *Science Fiction Studies* –incluyendo el primer volumen de la edición de la primavera de 1973 donde aparece el anteriormente citado artículo «On the Structural Analysis of Science Fiction» de Stanislaw Lem– no incluye números de página. Como resultado, mis referencias frecuentes a las publicaciones de *Science Fiction Studies* no incluyen números de página.

³⁶ James Tiptree, Jr. era un seudónimo masculino utilizado por la autora de ciencia ficción, Alice Bradley Sheldon. Después del suicidio de Sheldon en 1987, su seudónimo fue inmortalizado en el James Tiptree, Jr. Literary Award, un premio descrito como: «an annual literary prize for science fiction or fantasy that expands or explores our understanding of gender» (tiptree.org). Cabe mencionar que la novela de Octavia E. Butler, *Parable of the Talents* (1998) fue premiada por el James Tiptree, Jr. Literary Award en 1998.

³⁷ Cabe subrayar la importancia de la agrupación de Samuel R. Delany y John Varley con Tiptree, Jr. y Russ en el análisis de Haraway dado el uso recurrente de las obras de dichos autores en el presente estudio.

Russ. La representación histórica de *Souls* de la colonización nórdica del continente medieval europeo incluye el heroísmo de la herética telequinética abadesa, Radegunde. La abadesa es un prodigio alienígena de «female piety and learning» (Russ, 1982, p. 5) quien emplea su ingenio extraterrestre durante el asediado de su abadía por los sangrientos soldados y «sea-rovers» (Russ, 1982, p. 22) del personaje, Thorvald Einarsson.

Dicho esto, sostengo que la ciencia ficción es una literatura cuya existencia está cimentada por «generic indefiniteness» (Lem, 1973), y cuya delimitación y definición han demostrado ser controvertidas. Por ejemplo, en su estudio, *Decoding Gender in Science Fiction* (2002), Brian Attiebery define la literatura de ciencia ficción como un sistema de signos. Attiebery sostiene lo siguiente: «Science fiction is a system for generating and interpreting narratives that reflect insights derived from, technological offshoots of, and attitudes toward science» (Attiebery, 2002, p. 2). Como clarificación de lo anterior, Attiebery sostiene que su definición sirve como un aclaramiento de su metodología. Attiebery declara que su definición es una forma de decir: «if we define [...] science fiction thus, we can make these discoveries» (Attiebery, 2002, p. 2). Debido a (y a pesar de) dicho problema de definición y de conceptualización de la literatura de la ciencia ficción –un problema que la definición de Attiebery pretende resolver– he aportado una definición propia de la misma a partir de mi investigación de la poética de Suvin, con el fin de poder trabajar los conceptos de este estudio. Por otra parte, hasta cierto punto, dicha definición supone en sí una parte significativa de esta tesis doctoral, que de algún modo es la explicación de dicha definición.

Donde ha sido productivo para el avance argumental de mi explicación, exploración y utilización analítica de dicho concepto propio de ciencia ficción, he examinado dicha definición a la luz de los géneros vecinos de la literatura proyectiva que –en adición a la ciencia ficción prospectiva y no-prospectiva– también incluyen los géneros de la literatura maravillosa y la literatura fantástica. Tras analizar los conceptos constitutivos de los niveles A, B y C como marcos cienciaficcional, propongo más adelante un breve análisis de las convergencias y las divergencias de los otros géneros proyectivos con el marco cienciaficcional delimitado por estos niveles. Dicho análisis breve incluye una ejemplificación textual de la hibridación cienciaficcional.

Siendo consciente de la complejidad del asunto y su larga historia crítica durante los siglos XIX, XX y XXI, aquí emprendo un análisis del origen e historia del concepto de la literatura de ciencia ficción solamente cuando es pertinente, mientras tomo el texto de ciencia ficción temáticamente con un rigor más cuidadoso y completo. Mi intención

no es recapitular o reorganizar la historia de los orígenes de la cf ya que es un asunto polémico en el campo de la crítica de esta.

1.2. La comparación teórica de Butler y Gorodischer

La metodología del estudio presente –una metodología práctica de análisis cimentada en los niveles A, B y C– pretende entablar un diálogo detallado entre los diversos críticos contemporáneos de la ciencia ficción, en su mayoría de habla hispana y anglófona, para aportar un análisis tanto propio como práctico del concepto de la literatura de ciencia ficción. Haciendo uso extensivo del concepto del texto de ciencia ficción propuesto posteriormente, pretendo llevar a cabo un análisis pormenorizado de textos cienciaficcional. Varios ejemplos de las ficciones analizadas incluyen representativos autores americanos como Octavia E. Butler y Angélica Gorodischer y los canónicos Philip K. Dick y Samuel R. Delany. Sostengo que una consideración crítica más completa de las obras de Butler y Gorodischer representa un proyecto imprescindible para un análisis más íntegro de las literaturas de ciencia ficción en los siglos XX y XXI escritas en español e inglés. Dicho esto, la comparación de los textos de ciencia ficción de Butler y Gorodischer en un estudio comparativo ha sido, hasta la fecha, inexistente a pesar de la contemporaneidad de la premiada producción literaria de ambas autoras y las notables similitudes temáticas de sus obras de carácter cienciaficcional en relación con la prospección textual o, dicho de otro modo, el «replanteamiento de cuestiones socio-culturales» (Moreno, 2010, p. 83).

En este estudio, aunque sólo sea de forma incipiente, pretendo comenzar una corrección de la carencia crítica de una comparación analítica de las ficciones de Butler y Gorodischer. El objetivo de esta investigación (y el valor del estudio en sí) es la actualización del concepto de «ciencia ficción». Para ello, mediante un análisis de carácter comparativo haré referencia a distintas obras de diversos escritores del género.

1.2.1. Gernsback y otros objetivos de indagación

En resumen, las indagaciones del estudio pretenden abarcar:

- 1) la presentación pormenorizada y el análisis subsecuente de un concepto de la ciencia ficción como género de la literatura proyectiva en relación con la poética de Darko Suvin.
- 2) un análisis de las implicaciones prácticas aportadas por el concepto de la ciencia ficción aquí presentado en relación con el análisis textual de textos de la cf, un género heterogéneo de carácter no-mimético.
- 3) un análisis de las implicaciones prácticas de la posible convergencia, divergencia y síntesis del concepto de la ciencia ficción con los aparatos teóricos de los otros géneros de la literatura proyectiva, concretamente la literatura maravillosa y la literatura fantástica³⁸.

Incidentalmente, sobre el origen del término «ciencia ficción» —en este estudio con frecuencia abreviado «cf» para reflejar mejor las prácticas terminológicas del campo— Moreno explica que «el desafortunado nombre del género» (Moreno, 2013, p. 5) fue «propuesto por el editor estadounidense Hugo Gernsback³⁹ en la primera mitad del siglo XX para vender más ejemplares de su revista *Amazing Stories*» y que la precisión dudosa de dicha denominación desafortunada ha sido «criticado en numerosas ocasiones» (Moreno, 2013, p. 5) en parte porque «el rasgo dominante⁴⁰ del género no es el empleo ficcional de la ciencia» (Moreno, 2010, p. 115). Sobre el importante y problemático papel de la utilización aparente de la especulación científica en el texto cienciaficcional y la comparación de dicha utilización con el empleo de la erudición sobrenatural evidenciada en las literaturas maravillosas y fantásticas, escribiré en detalle en epígrafes posteriores en relación con un análisis más cuidadoso de los elementos constitutivos de mi concepto del texto de ciencia ficción.

³⁸ La estructura ingeniosa del epígrafe «¿Qué hacemos? ¿Por qué lo hacemos? ¿Cómo lo hacemos?» de la ponencia esclarecedora «Christopher Marlowe: El genio detrás de Shakespeare» de Juan Antonio Latorre García (Universidad Complutense de Madrid, 2018) fue especialmente útil para en la corrección de mis epígrafes de metodología.

³⁹ El perdurable (si polémico) legado de Hugo Gernsback en el campo de la literatura proyectiva ha sido consagrado con los premios Hugo. La descripción oficial del premio (publicada en thehugoawards.org por los organizadores del premio) incluye lo siguiente: (1) «The Hugo Awards, first presented in 1953 and presented annually since 1955, are science fiction's most prestigious award. The Hugo Awards are voted on by members of the World Science Fiction Convention [...] which is also responsible for administering them» (2) «The Hugo Awards [...] are awards for excellence in the field of science fiction and fantasy [...] The awards are run by and voted on by fans» y (3) «The Hugo Awards are named after Hugo Gernsback, a famous magazine editor who did much to bring science fiction to a wider audience».

⁴⁰ Aquí hago uso de la definición siguiente de rasgo dominante: «Característica de un género literario compartida por todas las obras de dicho género o, dicho de otro modo, aquellos rasgos cuya importancia en el género lo distinguen de otros géneros» (Moreno, 2010, p. 460).

Por otra parte, enfatizo que la narrativa cienciaficcional puede –gracias a las idiosincráticas características propias del género– abrir, tanto para sus lectores como para sus críticos, varias vías filosóficas para un eficaz ahondamiento sociocultural, una profundización más audaz e ilustrativa que el análisis alcanzado mediante el texto ensayístico y sus reflexiones.⁴¹

Sobre la relación entre la especulación cienciaficcional y el análisis ensayístico, Moreno argumenta que la cf «bajo una apariencia de realismo» y «con un especial interés en cuanto a la cuestión de la verosimilitud» puede examinar «ciertos hechos propios de la naturaleza humana que no serían quizá desarrollables del mismo modo desde otros géneros literarios (salvo quizá desde el ensayo)» (Moreno, 2010, p. 84). En sus permutaciones prospectivas y el replanteamiento de cuestiones socioculturales que dicha prospección implica, el texto de la ciencia ficción es, concluye Csicsery-Ronay Jr., una literatura «that takes thought-experiment as its given reality»⁴² (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 124). Considerando las implicaciones de las rupturas de apriorismos evidenciadas en los textos cienciafccionales posteriormente analizados, sostengo y pretendo demostrar, que la prospección cienciaficcional de carácter sociocultural no es, como rasgo dominante del género, siempre exclusivo de la cf entre las literaturas proyectivas, sino que, en el caso de textos híbridos, se encuentra también presente en las ficciones fantásticas –textos que incluyen la «ruptura de leyes no admitida por el personaje a partir de la duda

⁴¹ Relacionado con las antemencionadas reflexiones sociopolíticas provenientes de los textos proyectivos –una designación que, sostengo, incluye la ciencia ficción– el galardonado director mexicano, Guillermo Del Toro comenta primariamente sobre el texto cinematográfico y sostiene lo siguiente durante una entrevista con *El cultural*: (1) «En el fantástico toda decisión es política. Piense en las películas de zombis de Romero, por ejemplo: contestatarias, anti-sistema, hablaban del consumismo americano, mientras que las películas de zombis de ahora se han convertido en una cacería de la otredad, donde los zombis son solamente cosas para matar, no tienen personalidad, no iluminan la naturaleza humana. Entre unas y otras hay un rango político enorme. Si haces *La bella y la bestia*, pero la Bella no es una princesita y la Bestia no se transforma en príncipe, ahí hay una actitud política. El fantástico, a través de la parábola, ilumina lo político de una manera muy potente» (2) «Para mí la fantasía no es un escape, es una ventana. Su propósito es la interpretación de la realidad, no huir de ella. Si hay una regla en psicología que dice que aquello que callas te controla, ocurre lo mismo a nivel de la consciencia. La fantasía está abajo del todo y te controla. Si la utilizas te permite descifrar el mundo por medio de símbolos. La diferencia entre un símbolo y una cifra es que una cifra es un valor dado y un símbolo es abierto y polivalente. Tú lo puedes interpretar de una forma, alguien distinto de otra. Si yo quiero hablarte bien y del mal como conceptos absolutos, peor me pierdo en las especificaciones de la política actual, le quito universalidad. A cambio, la fantasía te permite encarnar conceptos superiores a tu realidad [...] Los conceptos que la fantasía te permite desarmar son infinitamente mayores que los del cine realista» (Del Toro, Guillermo. «La forma del agua es la primera película adulta que hago» en *El cultural*, 9-15 de febrero de 2018, pp. 40-3, 42-3).

⁴² En las secciones venideras dedicadas al análisis de la extrapolación y la especulativa de la ciencia ficción, retomo esta conclusión de Csicsery-Ronay Jr. en relación con otros conceptos del posteriormente definido nivel C.

ontológica» (Moreno, 2010, p. 82)– y la literatura maravillosa –textos que incorporan la «ruptura de leyes admitida por el personaje y sin duda ontológica» (Moreno, 2010, p. 82).

1.2.2. Novell y *Metamorphoses of Science Fiction*

Dado que con la presente investigación pretendo posicionar el concepto de la literatura de ciencia ficción como objeto de análisis y porque «nada sirve un análisis científico sin que quede del todo claro su objeto de estudio» (Moreno, 2010, p. 87), es, como consecuencia, imprescindible en los comienzos de la investigación plantear en términos claros (si no inflexibles) el concepto cuantificable y coherente de los textos de ciencia ficción analizados. Subrayo el endeudamiento del concepto posterior a canónicos estudios del campo de la crítica de la literatura proyectiva incluyendo: (1) *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979) de Darko Suvin de donde he tomado, entre otros datos, el concepto del nóvum e (2) *Introducción a la literatura fantástica* (1972) de Tzvetan Todorov, obra que, con su problemática utilización del concepto de la vacilación fantástica, ha inspirado el concepto de la premisa y su contradicción.

Por ejemplo, sobre la importancia eminente de la antedicha obra de Suvin en el campo contemporáneo de la crítica literaria de la cf, Novell sostiene lo siguiente: «De los estudios pioneros, el más influyente, aún vigente hoy en día, y del que se abrevan las teorías posteriores más relevantes, es *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1979) de Darko Suvin» (Novell, 2008, p. 193). Pretendo clarificar detalladamente las fuentes teóricas de mis definiciones y las proposiciones por dichas definiciones construidas.

A continuación, presentaré definiciones basadas primariamente en la poética cienciaficcional de Suvin para la construcción del armazón analítico de los niveles A, B y C. Ahondaré en las complejas problemáticas retóricas de la coherencia de la poética suviniana a partir de los niveles A, B y C y especificaré, mientras tanto, qué se entiende por «los géneros de la literatura proyectiva». Analizo la intersección de la literatura maravillosa, la literatura fantástica, la literatura de la ciencia ficción y la literatura prospectiva. Propongo, para las secciones posteriores, el establecimiento de los parámetros de lo que la mayor parte de la comunidad crítica considera «ciencia ficción». Con la próxima demarcación de definiciones y su utilización posterior para un nuevo análisis práctico y comparativo de ciencia ficciones prospectivas, propongo una

metodología que no solo me permita llevar a cabo el presente estudio, sino que espero que sirva a futuros investigadores que pretendan adentrarse en este campo.

1.3. El replanteamiento de los niveles A, B y C

Sostengo que todo texto de la literatura de ciencia ficción incluye:

- (nivel A) un nóvum que (1) es aparentemente explicable, material y racional, (2) es el resultado de un descubrimiento, una invención o una innovación social y (3) provoca un cambio contundente en el carácter del mundo del texto (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 5-6)⁴³. Por su carácter sociotecnológico y por las consecuencias de dicho carácter el nóvum contradice las premisas de un personaje, escritor o lector.
- (nivel B) productos de procesos de «imaginary science» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 6) que incluyen (1) hipótesis o teoría refutable, (2) herramienta mecánica o conceptual y (3) experimentación metódica.
- (nivel C) productos de procesos de extrapolación y especulación sobre hechos sociotecnológicos o «technofacts» (Delany, 1984, p. 113) (en adelante «tecnohechos») de los mundos cero.

Sobre esta definición, es imprescindible clarificar que el concepto suviniano de nóvum anteriormente empleado es una modificación del concepto del nóvum sociológico e histórico propuesto por Ernest Bloch (Wolfe, 1986, p. 84). Como vamos viendo, el nóvum suviniano me sirve como piedra angular de cuya estabilidad y solidez depende la productividad de la investigación entera. Además, «premisa» es un término explicado en detalle más adelante en conexión con el concepto del nóvum. Cabe adelantar que por el término «premisa» entiendo una declaración de un personaje, escritor o lector de hechos o posibilidades sociotecnológicas resumibles como «lo que es el caso» o «lo que puede ser el caso» y regida por los recursos del idioma empleado durante dicha declaración incluyendo, por ejemplo, secuencia, sintaxis y léxico. Desarrollaré el concepto de premisa

⁴³ Aquí utilizo el concepto del nóvum de Suvin presentado por Csicsery-Ronay Jr. dado la claridad y la concisión de su estudio. *The Seven Beauties of Science Fiction* es, de hecho, una obra que me ha servido para entender la recepción crítica del concepto de nóvum suviniano en otros estudios importantes del campo.

en el epígrafe correspondiente. Los conceptos de extrapolación y de especulación cienciaficcional están explicados posteriormente durante la presentación del nivel C.

1.3.1. Genealogía de los niveles A, B y C

Los niveles A, B y C sintetizan, entre otros conceptos, conclusiones de Darko Suvin propuestas en *Metamorphoses of Science Fiction*. Dichos conceptos incluyen: (1) el concepto del nóvum como «novedad, innovación» (Suvin, 1979, p. 94) desconocida en «en el ambiente del autor» (Suvin, 1979, p. 95); (2) el concepto del nóvum que disfruta de una «hegemonía narrativa [...] validada mediante la lógica cognoscitiva» (Suvin, 1979, p. 94) y «una cognición científicamente metódica» (Suvin, 1979, p. 97); (3) el concepto del texto de cf como una «literatura del extrañamiento cognoscitivo» (Suvin, 1979, p. 26) dado que el extrañamiento cognoscitivo es identificable como el efecto producido por lo siguiente: «the reader's realization that the setting of a text [...] differs from that of the reader's reality, especially where the difference is based on scientific extrapolation, as opposed to supernatural or fantastic phenomena» (Prucher, 2007, p. 23); (4) el concepto del texto de cf como una literatura que sirve para «comentar el contexto colectivo del autor» (Suvin, 1979, p. 118).

De este modo, los niveles A, B y C también sintetizan lo siguiente: (1) la incorporación en el texto de cf de «technosocial aspiration meshing with the limits and desires of concrete social life, often involving violent collisions of hard techniques with human and natural complexity» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 2); (2) la incorporación en el texto de cf de «ethical novelty» o «a change in values and mores» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 56) y (3) el importante papel en el texto de cf de la estructuración y el funcionamiento de lo que es, por Csicsery-Ronay Jr., denominado: *fictive neology, fictive nóvums, future history, imaginary science, science-fictional sublime* y *technologiade* (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 5-7).

Los niveles A, B y C también pretenden sintetizar las proposiciones propuestas por Fernando Ángel Moreno en *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y retórica de lo Prospectivo* (2010). Dichas proposiciones incluyen: (1) el concepto de la cf como «un género que habla de lo real y de lo que no es posible en este momento histórico, pero que rechaza lo mágico, lo esotérico, lo mítico, lo religioso, (como verdad

revelada) y lo alegórico» (Moreno, 2010, p. 68); (2) el concepto del pacto de ficción⁴⁴ y su relación con el funcionamiento del texto de ciencia ficción (Moreno, 2010, p. 459); (3) divisiones descriptivas para la organización y análisis de diversos textos de cf que incluyen, por ejemplo, los subgéneros siguientes: la cf *hard* y *soft*, *space opera*, la utopía y la ucronía (Moreno, 2010, p. 462).

Los niveles A, B y C también sintetizan, entre otros conceptos, definiciones de la cf que incluyen: (1) la definición de la cf de Isaac Asimov presentada en *Asimov on Science Fiction* (1981) donde el autor declara que la ciencia ficción es «that branch of literature that deals with human responses to changes in the level of science and technology» (Asimov, 1981, p. 22) y (2) la definición de la cf del autor Theodore Sturgeon como «a story built around human beings, with a human problem and a human solution, which would not have happened at all without its scientific content» (Wolfe, 1986, p. 109). Sobre la fuente de la definición de Sturgeon voy a tratar en detalle más adelante.

1.3.2. Los *extreme exclusionists* de Asimov

Un concepto amplio –pero para mis propósitos presentes útil– de la literatura de cf se encuentra en *Asimov on Science Fiction* (1981). En el estudio, el canónico autor establece dos extremos en el campo de la formación de definiciones de cf: (1) los «*extreme exclusionists*» (Asimov, 1981, p. 22), que proponen una literatura cienciaficcional de índole «pure and hard» (Asimov, 1981, p. 22) y (2) los «*extreme inclusionists*» (Asimov, 1981, p. 22), que proponen un género cienciaficcional para la inclusión genérica de una amplia gama de textos (Asimov, 1981, p. 22). Asimov cita como ejemplo de *extreme inclusionists* en el género cienciaficcional, la definición de la cf propuesta por el editor, John Campbell: «Science fiction stories are whatever science fiction editors buy» (Asimov, 1981, p. 22). A mi juicio, la definición de Campbell es, en tono y contenido, muy parecido a las definiciones de Knight y Spinrad, identificados por Asimov como *extreme inclusionists*. Casi no vale pena comentar que esta definición, si bien, más o menos divertida y vinculada a ciertas prácticas editoriales, no se corresponde

⁴⁴ En «Hard y Prospectiva: Dos poéticas de la ciencia ficción» (2013) Moreno aclara que es por el pacto de la ficción que el lector «establece un acuerdo tácito más o menos inconsciente con el texto y da por cierto lo que en él se cuenta, suspendiendo la incredulidad» (Moreno, 2013, p. 6).

con una realidad de concepción del género por parte de la mayor parte de los lectores, los escritos y los investigadores.

Viendo el concepto de literatura cienciaficcional de Asimov como fuente en la formación de los niveles A, B y C –conceptos, entre sí, basados en los conceptos constitutivos de la poética de Suvin– enfatizo que la idea de un cambio en el nivel de la ciencia o la tecnología que menciona el escritor puede ser interpretado como la irrupción del nóvum en el mundo diegético. Los requisitos del nivel A –que sostiene que un texto de la literatura de ciencia ficción incluiría un nóvum para la contradicción de las premisas de un personaje, escritor o lector– podrían ser satisfechos por cambios tecnocientíficos en el mundo diegético que contradicen las presuposiciones del lector, escritor o personaje.

Es también posible que un cambio en el nivel de la ciencia o la tecnología – considerando el nivel de la tecnociencia del cuento como una expresión de los *ground rules* del mismo texto– pueden (por lo inútil o lo pequeño que sea el cambio) no representar al nóvum. Por ejemplo, la inutilidad adictiva y precio astronómico de la penosa publicación anual de móviles en los mundos cero representa, más que un aumento en la tecnociencia humana, una involución social un tanto desastrosa como convenientemente digitalizada.

En contraste, un cambio en el nivel de la ciencia y la tecnología que requiera una respuesta humana digna del concepto de Asimov y del concepto del nóvum de Suvin, sería por ejemplo la fabricación masiva de robots capaces de elegir éticamente entre los comportamientos posibles definidos por las Leyes de la Robótica del mismo Asimov. Sería un cambio-nóvum digno de la definición moderada de Asimov si el robot fabricado fuese capaz de elegir entre (a) herir un humano o protegerlo, (b) obedecer a un humano y como resultado lesionar a otro humano o desobedecer a un humano y como resultado no lesionar a otro humano y (c) la protección de su propio bienestar robótico o el bienestar de un humano (Asimov, 2018, p. 538).

Los cambios propuestos por Asimov –para ser clasificados como nóvum– deben ser problemáticos para el personaje, si no incluso traumáticos. Los cambios tecnocientíficos del concepto de la cf de Asimov deben ser suficientemente grandes y graves como para necesitar la implementación del nivel B del concepto de la cf de la investigación presente. El nivel B sostiene que el nóvum (por ejemplo, el cambio sugerido por el análisis de Asimov) requiere del personaje una postura de indagación, un esfuerzo arriesgado de investigador-pionero que incorpora la formación de hipótesis, la práctica de experimentos o la utilización de herramientas mecánicas y conceptuales, o, dicho de

otro modo, la incorporación textual del nivel B. Los cambios de Asimov, como los núvums de Suvin, necesitan –para posicionar mejor dichos conceptos como fuentes en la formación de los niveles A, B y C– la incorporación de las ciencias imaginarias, la utilización tanto de la razón como del artilugio que resulta, como invención, de dicha razón. Es un uso proveniente de la extrapolación del nivel C dado que los cambios tecno-revolucionarios del texto de la cf diferencian los mundos diegéticos de los mundos cero, pero siguen siendo entendibles mientras los cambios incorporen hechos del mundo del lector gracias a la extrapolación.

1.3.3. Attebery y las definiciones de ciencia ficción

Subrayo la afirmación de Carl Freedman en *Critical Theory and Science Fiction* (2000) sobre la diversidad de definiciones de la cf (Freedman, 2000, p. 13) y la conclusión de Isaac Asimov en el capítulo «Extraordinary Voyages» en *Asimov on Science Fiction* de que «There are probably as many definitions of science fiction as there are definers» (Asimov, 1981, p. 22). Es una diversidad de definiciones dispersas también comentada por Brian Attebery en *Decoding Gender in Science Fiction* (2002), donde el teórico cita el estudio *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy* de Gary K. Wolfe que incluía, según Attebery, una lista de no menos de treinta y tres definiciones, en muchas ocasiones contradictorias, del término «ciencia ficción» (Attebery, 2002, pp. 1-2). Relacionando los códigos y la gramática del funcionamiento del texto cienciaficcional y el género del mundo cero, Attebery declara:

Both gender and science fiction are rather vexed terms: each is marked by rancorous debate over what it means, how it came to mean what it seems to mean today, what it is allowed to count as part of it, how it ought to be studied—and who gets to speak to these issues. In his study of *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy*, Gary K. Wolfe lists thirty-three definitions for science fiction, many of them directly contradictory. Some, for instance, consider it a subset of fantasy, while others see fantasy as a branch of science fiction (Attebery, 2002, p. 1-2).

Cabe mencionar, por ejemplo, que en el cautivador campo de la crítica literaria de la literatura de ciencia ficción, donde el término «ciencia ficción» es en sí problemático y una fuente de desacuerdo teórico, muchos autores y críticos –y autores que son también críticos como en el caso del inigualable Samuel R. Delany– eligen otros términos en lugar de «ciencia ficción» como, por ejemplo (1) el término «fantasía científica» definido por

Gary K. Wolfe como «a generic categorization of science fiction as a branch of fantasy» (Wolfe, 1986, p. 107) o «a genre in which devices of fantasy are employed in a ‘science fictional’ context» (Wolfe, 1986, p. 107), (2) el término «ficción especulativa» entendida por el autor canónico de la cf *hard*, Robert A. Heinlein, en un discurso en la *World Science Fiction Convention* en 1941 como una obra en que «established facts are extrapolated to produce a new situation, a new framework for human action» (Wolfe, 1986, p. 122) y (3) los términos «technology fiction» y «physics-fiction» utilizado por Nabokov en su novela de 1969 *Ada* y más adelante utilizado por algunos críticos de la cf (Wolfe, 1986, p. 89). Lo anterior es una lista incompleta —una lista que no incluye, por ejemplo, términos como STEF o *scientifiction*— pero una lista que en sí inspira una pregunta importante: ¿Por qué se ha elegido el término «ciencia ficción» para denominar los textos descritos por los niveles A, B y C?

1.3.4. Las definiciones de Knight y Spinrad

Hago en los próximos párrafos un recorrido tanto breve como argumentalmente necesario por definiciones alternativas de la literatura de la ciencia ficción para posicionar mejor los niveles A, B y C y la poética suviniana como fuente de dichos niveles en el contexto de la historia crítica de la cf. Tomando una postura pragmática, Damon Knight en *In Search of Wonder: Essays on Modern Science Fiction*, argumenta que la ciencia ficción es «what we point to when we say it» (Wolfe, 1986, p. 108). De modo similar, Norman Spinrad, en la introducción a la antología, *Modern Science Fiction* sostiene que «Science fiction is anything published as science fiction» (Wolfe, 1986, p. 110).

Si bien agradezco la franqueza y la frescura de los conceptos de Knight y Spinrad, sostengo, que la facilidad con que el lector puede indicar la cienciaficcionalidad de una obra —o un editor publicar una obra bajo la etiqueta «ciencia ficción» y satisfacer a sus lectores con dicha clasificación— está basado en una identificación explícita o implícita del nóvum, las ciencias imaginarias o la extrapolación en la obra por parte del lector o editor. Puede existir cierta incoherencia o ligereza en las revistas de cf a la hora de publicar historias, pero por lo general los propios lectores suelen rechazar la inclusión de relatos que no consideran de cf, por lo que se nota una consciencia de género por parte del público. Los lectores y editores —no necesariamente en total disconformidad con los conceptos pragmáticos de Knight y Spinrad— identifican obras como cienciafccionales

gracias a una larga tradición crítica emprendida, según Wolfe, por las publicaciones de Hugo Gernsback. Por ejemplo, en *Critical Terms For Science Fiction and Fantasy*, Gary K. Wolfe argumenta que el uso popular del término «ciencia ficción» empezó en 1929 en la primera edición de *Science Wonder Stories*, donde Gernsback utilizó el término para reemplazar su original (y tal vez menos elegante) término «scientifiction» antes empleado in 1926 como una descripción de los contenidos de su primera publicación *Amazing Stories* (Wolfe, 1986, p. 108) y que a partir de ahí se ha identificado con bastante exactitud un grupo de obras con el género de la cf.

Sería, a mi juicio, más justo concluir que los conceptos propuestos por Knight y Spinrad para la identificación de la literatura de ciencia ficción no pretenden indicar una facilidad de identificación de una obra como cienciaficcional, sino una postura de escepticismo por parte de ambos sobre la posibilidad de establecer un concepto fijo y defendible para el género. Para Knight y Spinrad, si no es posible definir la cf de forma correcta, tampoco es posible definir la cf de forma incorrecta. En el presente trabajo, tomando en cuenta el pragmatismo de Knight y Spinard, emprendo mi proyecto de definición cienciaficcional mientras reconozco –quizás con la valentía insensata de un investigador principiante– que no hay una postura acerca de la definición de la literatura de la ciencia ficción invulnerable a la dialéctica devastadora de un campo como el de la crítica literaria de ciencia ficción.

1.3.5. J. O. Bailey y los peregrinos espaciales

En su estudio posbélico, *Pilgrims through Space and Time: Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction* (1947), el teórico J. O. Bailey sostiene que el texto cienciaficcional es una narrativa que (1) incluye una invención imaginaria o un descubrimiento en las ciencias naturales y (2) narra las aventuras y las experiencias que resultan de dicha invención o descubrimiento (Wolfe, 1986, p. 109). Por consiguiente, las aventuras y experiencias de un personaje del mundo diegético, por ejemplo, consecuencias narratológicas de descubrimiento o invención, están relacionadas con la validación suviniana de los procesos analíticos del nivel B. Es una relación analítica que incorpora experiencias de experimentación o el empleo de herramientas mecánicas y conceptuales por parte del personaje o su sociedad diegética.

En mi opinión, en la definición de Bailey, una interrupción provocada por el descubrimiento de una invención imaginaria, un nóvum en forma de artillugio extrapolado desde las tecnologías de los mundos cero, provoca aventuras en los mundos del texto que consisten en experiencias improbables sin las ventajas o desastres ficticios precipitados por la apariencia de la invención. En los tres niveles del concepto de la cf empleado en la presente investigación, posiciono las aventuras de las experiencias tecnocientíficas de Bailey entre las relaciones analíticas de los procesos de validación, examinación y explicación del nivel B. Por otro lado, para el fin de la evaluación del mismo concepto, podría modificarse la definición de Bailey en relación con los niveles A, B y C, conceptos que, entre sí, representan una modificación del concepto de cf propuesto por la poética de Darko Suvin. También podría –entre otras aserciones relevantes– examinar la narratológica experiencia aventurera propuesta por Bailey como un encuentro analítico entre la interrupción de un nóvum –cuya incorporación en el texto cienciaficcional contradice las premisas del personaje, autor o lector– y el uso de los recursos de indagación sistemática del nivel B.

Dicho empleo narratológico de experimentación y herramienta cienciaficcional –recurso del nivel B– es necesario para la incorporación textual de la invención, el descubrimiento o, dicho de otro modo, el nóvum del nivel A. De modo similar, en *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*, Prucher define la cf como un género en el que el entorno diegético es diferente cuando está comparado con los mundos cero dada la presencia textual, por ejemplo, de nuevas tecnologías (el nóvum del nivel A) basadas en extrapolaciones (el nivel C) explicadas (aunque sea implícitamente) en términos racionales o científicos (por ejemplo, la hipótesis, herramienta o experimentación del nivel B) en lugar de términos sobrenaturales (Prucher, 2007, p. 171).

1.3.6. Las definiciones de Bretnor, Moore, Davenport y Wilson

Para profundizar en mi análisis de los puntos de encuentro entre los niveles A, B y C, la poética suviniana como fuente de dichos niveles y los conceptos críticos de la ciencia ficción ya establecidos por el campo, analizo las definiciones de la literatura de cf del autor Reginald Bretnor, de la poeta y teórica Rosalie Moore, del crítico literario Basil Davenport y del autor y editor Robin Scott Wilson. Cito los ejemplos para demostrar el

origen de los niveles A, B y C en relación con la poética suviniana, mientras trabajo con cautela crítica para encontrar, en los epígrafes posteriores, una síntesis razonable.

Por ejemplo, en el estudio, *The Craft of Science Fiction* (1953), Bretnor postula que los textos de la literatura de la ciencia ficción incluyen, entre sí, exploraciones de la potencialidad humana inherente en el ejercicio del método científico. Para Bretnor, dicho ejercicio tecnológico de índole antropológica se realiza tanto en los hechos de la trama como en los pensamientos y motivaciones de los personajes (Wolfe, 1986, p. 109). Por consiguiente, tanto en las afirmaciones de Bretnor, como en el caso de las aserciones de Asimov y Sturgeon antes mencionadas, lo humano se examina en el texto cienciaficcional a partir de lo alienígena —en el sentido más amplio de la palabra—. Es, por ejemplo, una utilización del término «alienígena» en oposición con el B. E. M., *Bug Eyed Monster*, o, monstruo de ojos saltones de los textos *pulp*. El énfasis de Bretnor en la relación entre el método científico y las posibilidades de personajes humanos es, a mi juicio, relevante como antecedente conceptual del nivel B. En este sentido, puedo extender los procesos de indagación del nivel B —en sí extensiones de las ciencias imaginarias de Suvin— para incorporar los métodos científicos propuesto por la definición de Bretnor.

Los estudios de Moore, Davenport, Wilson y Gunn están citados por Wolfe en *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy* como fuentes importantes de conceptos establecidos en el campo de la crítica de ciencia ficción en relación con el debate contemporáneo sobre la definición de dicha literatura. La diferencia entre los conceptos establecidos por Wolfe y los conceptos suvinianos examinados en la presente investigación tiene, a mi juicio, mucho que ver con la terminología utilizada por los teóricos y menos que ver con el contenido de las teorías propuestas por ellos. En otras palabras, hay muchos puntos de encuentro conceptual.

Por ejemplo, la poeta-teórico Rosalie Moore define el texto cienciaficcional como una ficción basada en la exploración o aplicación de la ciencia existente o imaginable (Wolfe, 1986, p. 109). La aplicación de la ciencia existente o imaginable del concepto de Moore coincide con el ejercicio de hipótesis, experimentación y herramienta de las ciencias imaginarias que propongo. Añado también que las ciencias imaginables de Moore —una fuente del concepto de las ciencias imaginarias que aquí empleo— son imaginables, o dicho de otro modo, concebibles, legibles o en apariencia coherentes para el autor o lector gracias al mismo proceso de extrapolación que domina el nivel C.

De modo similar, Basil Davenport en *Inquiry into Science Fiction* (1955) define la literatura de ciencia ficción como una ficción cuya base narratológica incluye el

desarrollo imaginario de una ciencia y productos de procesos de extrapolación cuyo contenido está relacionado con una tendencia social del mundo cero (Wolfe, 1986, p. 109). El concepto de un desarrollo imaginario, en el mundo diegético del texto cienciaficcional, de un campo científico imaginario o no propuesto por el estudio de Davenport concuerda, en gran medida, por ejemplo, con el concepto del nóvum de la poética de Suvin. Ambos incluyen una novedad extraña que, en el caso del concepto de Davenport, viene como producto de procesos informados por un método científico. El concepto de la extrapolación propuesto por Davenport concuerda con el concepto de la extrapolación del nivel C –idea informada por la extrapolación y la analogía de la poética de Suvin– con la adición productiva, en el caso de Davenport, de la siguiente restricción: el carácter de los productos de los procesos de la extrapolación es de índole social. Igualmente, el nivel C y su concepto constitutivo de extrapolación y especulación cienciaficcional son, en acuerdo crítico con Davenport, de índole sociocultural. Cabe apuntar que el nivel C también puede considerar el contenido científico de un texto si es posible separar lo científico de las sociedades en que la ciencia opera.

Comparable con la definición de Moore y Davenport, en «The Terrific Play of Forces Natural and Human» (1971), Robin Scott Wilson define la literatura de ciencia ficción como una ficción en que la ciencia «is integrally combined with an honest consideration of the human condition» (Wolfe, 1986, p. 110). Es una afirmación relevante dado que, como en el caso de los conceptos antes presentados de Sturgeon, Asimov y Bretnor, la definición antes mencionada de Wilson enfatiza la intersección del contenido científico de la obra con asuntos esencialmente humanos de personajes que pueden ser humanos o no. Estos ejemplos representan una cierta tradición con la cual pretendo continuar con mis propuestas.

1.4. En relación con la bibliografía del estudio

Para cimentar un concepto coherente del texto cienciaficcional y su lectura, y la relación de los niveles A, B y C de dicho concepto como productos de la poética cienciaficcional de Suvin, utilizo como fundamentación teórica los estudios siguientes entre otros textos: *Critical Terms For Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship* (1986) de Gary K. Wolfe, *Critical Theory and Science Fiction* (2000) de Carl Freedman, *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y retórica de lo*

Prospectivo (2010) de Fernando Ángel Moreno, *The Seven Beauties of Science Fiction* (2008) de Istvan Csicsery-Ronay Jr., *Introducción a la literatura fantástica* (1972) de Tzvetan Todorov y *A lomos de dragones: Introducción al estudio de la fantasía* (2017) de Isabel Clúa.

Tanto la existente bibliografía del campo de la crítica de la cf como incluso la bibliografía utilizada en el presente estudio son mucho mayores y complejas. Sin embargo, he optado por presentar durante el párrafo anterior algunos estudios teóricos que, en mi opinión, daban mejor cuenta del problema de definición de la literatura de ciencia ficción en relación con los conceptos constitutivos de la poética de Darko Suvin. Por otro lado, dichos estudios son, a mi juicio, más interesantes en relación con la organización de la argumentación del estudio presente. También cabe apuntar el apoyo analítico considerable proporcionado por el contenido innovador de los estudios antes mencionados, aunque no he estado siempre de acuerdo con las conclusiones de los mismos.

Mi empleo de los textos críticos antes mencionados ha incluido, durante la investigación, una consideración de lo siguiente: (1) un estudio de conceptos constitutivos del nivel A como el elemento proyectivo, el nóvum y el extrañamiento cognitivo como elementos hegemónicos en la poética cienciaficcional de Suvin, (2) un análisis de conceptos constitutivos del nivel B como, por ejemplo, las ciencias imaginarias o métodos de indagación sistemática proveniente de los conceptos de cognición y validación cognoscitiva propuesta por Suvin, y (3) un estudio de conceptos constitutivos del nivel C como, por ejemplo, la extrapolación y la especulación —conceptos provenientes de los principios suvinianos de extrapolación y analogía. También cabe mencionar que los estudios antes mencionados han propuesto, entre sí, diferentes definiciones de «ciencia ficción» que entran en conflicto con mayor o menor fortuna entre sí. No me siento en completa discordancia con todos estos acercamientos, pero sí que estimo mucho más conveniente una aproximación mucho más aglutinadora que contemple una serie de factores de diversa naturaleza. Por tanto, mi manera de definir el género no va a consistir tanto en una sentencia escueta, sino en la clarificación de la presencia de los niveles A, B y C como elementos provenientes de la poética suviniana.

1.4.1. Benedetto Croce y la etiqueta genérica

De acuerdo con las exigencias de Benedetto Croce, quien en *Breviario de Estética: Aesthetica in Nuce* (1913) argumenta que «la etiqueta genérica debe ser descriptiva, no prescriptiva» y que dicho etiquetado género literario «no debe imponer maneras de escritura, sino facilitar acercamientos desde cualquier punto de vista» (Croce, 2002, pp. 190-194 & 206-209), propongo lo siguiente: para la determinación del texto de ciencia ficción y para la determinación de los variados textos cienciaficcional –y en algunos caso posteriormente considerados para la determinación de textos proyectivos no-cienciaficcional o híbridos– emplearé lo que he denominado «niveles A, B y C»⁴⁵.

He optado por el término «nivel» para indicar mejor la naturaleza fractal del funcionamiento de los textos de cf. Por ende, los tres niveles, utilizados para estructurar los comentarios de los capítulos a continuación, me sirven conceptual y metodológicamente para la organización del análisis de este estudio. Son, también, una descripción no prescriptiva de la literatura cienciaficcional cf en concordancia con el concepto de un «género de ficción proyectiva basado en elementos no sobrenaturales» (Moreno, 2010, p. 107). Durante mi discurso posterior sobre el nivel B y lo que Csicsery-Ronary Jr. denomina «la ciencia imaginaria» (Csicsery-Ronary Jr., 2008, p. 6), hablo en detalle sobre el concepto de lo sobrenatural, de los elementos provenientes de la «sobrenaturaleza», y de la exclusión aparente de dichos elementos en las narraciones tecnológicas y científicamente plausibles de los textos pertenecientes al género de la ciencia ficción.

Enfatizo, por consiguiente, que los niveles A, B y C no funcionan como una imposición prescriptiva. No funcionan para la clasificación dogmática del texto o para la demarcación doctrinal de textos como cienciaficcional o no. Sostengo que semejante tipo

⁴⁵ Durante nuestra reunión el 21 de Julio de 2017 en la Biblioteca de Alderman de la Universidad de Virginia, el profesor emérito de la Universidad de Virginia, James Nohnberg utilizó del término «constante» para referir a los niveles A, B y C. Durante la reunión, el profesor Nohnberg describió el concepto de «nóvum» como «the invasión of the unknown» y el concepto de «premisa» como «a canon of necessity and probability». Usando como ejemplo el viaje fantástico de la protagonista de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), Profesor Nohnberg sostuvo que hay muchas instancias en la literatura fantástica no-cienciaficcional en que es el personaje en sí –un ser en concordia antropológica con el mundo cero– que invade, como un agente del desconocido, en un mundo del texto. En cambio, el Profesor Nohnberg afirmó que, en el caso de la literatura de ciencia ficción, el protagonista, en lugar de servir como invasor, enfrenta la invasión del desconocido aparente en el carácter y las consecuencias de un elemento proyectivo, o dicho de otro modo, el nóvum. En lugar de referir a los niveles A, B y C del concepto de la ciencia ficción utilizado en este estudio como «niveles», el profesor Nohnberg refirió a ellos como «constantes». A mi juicio, el término «constante» captura mejor el carácter preceptivo de A, B y C que el más neutro «parte», el término que yo había utilizado durante los comienzos de la redacción de la tesis. Nohnberg también caracterizó el nivel B –o, en su léxico, la constante B– como una fase narratológica del desarrollo del mundo diegético en que procesos de investigación y desarrollo –o, en el léxico suyo, «research and development»– domina los argumentos constitutivos del texto.

de imposición taxonómica entorpecería el análisis y, siendo contraproducente, dificultaría mis acercamientos a los textos considerados. Son textos que pretendo analizar –en el léxico de Croce– desde cualquier punto de vista. De modo similar, Clúa, afirmando la importancia de la utilización de definiciones genéricas dinámicas en lugar de doctrinales, sostiene lo siguiente en relación con su definición de la fantasía —una denominación empleada en su estudio para textos proyectivos no-cienciaficcionales—:

Como ocurre con cualquier otro género, el ejercicio de intentar trazar una frontera segura que lo separe de otras formas textuales está condenado al fracaso; sin embargo, por su propia versatilidad y su capacidad de amalgamarse con otras manifestaciones literarias, la fantasía resulta especialmente resbaladiza (Clúa, 2017, p. 111).

En suma, pretendo mantener, en términos analíticos, mi obediencia al axioma prescriptivo-descriptivo del Benedetto Croce —una proposición afirmada por Clúa, como hemos visto— y subrayo, por consiguiente, que los niveles A, B y C sirven simplemente, en el caso del presente estudio, para la facilitación de la organización de un análisis textual propio.

1.4.2. Sobre *VALIS*

Aunque en epígrafes posteriores presento un análisis ejemplificado más exhaustivo de las implicaciones de prácticas aportadas a los niveles A, B y C, como introducción metodológica, me parece interesante el ejemplo de investigación tecnológica-teológica y cienciaficcional del personaje Horselover Fat de *VALIS* (1981) de Dick. Aquí vemos cómo los niveles A, B y C sirven al presente estudio como «a sci-fi way of explaining» (Dick, 2001, p. 173) de los textos de literatura de cf.

La referencia anterior a la investigación tecnológica-teológica del personaje Horselover Fat de *VALIS* sale de un diálogo desesperado entre los miembros de la Sociedad Rhipidon. Es una asociación tal vez imaginaria, quizás un producto de la demencia paranoica de Horselover, dirigida por el esquizofrénico Fat. El diálogo citado trata de la identificación, por parte de los miembros de la Sociedad Rhipidon, de la enigmática entidad, VALIS —acrónimo para Vast Active Living Intelligence System— como un simple satélite de telecomunicación o «information satellite» (Dick, 2001, p. 173) que había, en marzo de 1974 del mundo diegético, comunicado con Horselover Fats

o «fired a beam at Fat» (Dick, 2001, p. 173). La Sociedad Rhipidon concluye, en suma, que afirmar que el enigmático ser intergaláctico VALIS, es, de hecho, un satélite sería, en palabras de la sociedad: «a sci-fi way of explaining» (Dick, 2001, p. 173), un contacto que es clasificado como divino por el protagonista.

1.4.3. La refutación de las ciencias imaginarias

Con el fin del esclarecer un concepto constitutivo de los niveles A, B y C explico a continuación el concepto de «productos de las ciencias imaginarias». Lo desarrollaré con mayor profundidad en el epígrafe correspondiente al nivel B. Como adelanto: el concepto de las ciencias imaginarias es equiparable, a mi juicio, con la utilización ficticia explícita (o implícita) de la investigación sistemática en el mundo diegético del texto. Dada la definición del nivel B anteriormente presentada, es, en mi opinión, imprescindible clasificar el concepto de lo refutable en relación con las ciencias imaginarias de la cf. Por ejemplo, una teoría, una hipótesis o un dato proveniente del mundo diegético que es, a la refutación, invulnerable a pesar de la presencia de evidencia empírica que la contradice, no es de índole científica. La metodología sistemática de la diegética ciencia imaginaria —como ciencia, aunque ficcional— concuerda, bajo las exigencias del nivel B, con lo siguiente: «al ser refutada, al entrar en conflicto con la evidencia empírica, una conjetura sea eliminada como contendiente en pos de la verdad y sea reemplazada por una solución alternativa: una nueva conjetura» (Bynum & Browne & Porter, 1986, p. 118-199). En suma, una premisa —o conjetura— proveniente del mundo diegético que es invulnerable a la refutación a pesar de la falsedad aparente de dicha conjetura no es, por consiguiente, una premisa cienciaficcional.

De modo similar, el concepto de las premisas cienciafccionales del nivel A como conclusiones inconcluyentes, como cadenas o redes de preposiciones interdependientes sin terminación estable en una conclusión invencible, se basa en el mundo diegético, en la negación metodológica, la falsabilidad sistemática y la refutación indagatoria en relación con los conceptos producidos, durante el presente o el pasado del mundo diegético, por el rigor falible de hipótesis y experimentación —elementos constitutivos del nivel B—. Según las exigencias de la poética suviniana y, por consiguiente, conforme con los niveles A, B y C como recursos narratológicos de la cf, en los mundos maleables del texto de la literatura de ciencia ficción, las premisas, las afirmaciones o las

fundamentaciones obedecen a contradicciones provenientes de nuevas invenciones insólitas, descubrimientos o, dicho de otro modo, el nóvum. Las premisas cienciaficcionalas están así reducidas, en el caso de la poética suviniana y los niveles A, B y C que provienen de ella, a un ordenamiento inestable que existe bajo la académica amenaza continua del desobediente desorden epistemológico representado por la interrupción del nóvum en el mundo diegético de la literatura de ciencia ficción.

Es también imprescindible clarificar que, en el contexto del presente estudio, el término «tecnohecho» –noción constitutiva del nivel C– significa hechos sociotecnológicos. Es, por ejemplo, un tecnohecho (o un hecho sociotecnológico) del mundo diegético del cuento-capítulo «Los embriones del violeta» de Gorodischer que existan, en el planeta Salari II –ubicación del relato–, procedimientos quirúrgicos y tratamientos hormonales, y que dichos procedimientos sean empleados por las mujeres transgénero del castillo aparentemente medieval del comandante naufragado. Es también un tecnohecho del planeta Salari II que la utilización de dichos procedimientos quirúrgicos y tratamientos hormonales esté, entre los residentes cienciaficcionalas del planeta, aceptada en términos éticos.⁴⁶

1.4.4. Un esquema sencillo

Como hemos visto, para la producción de un nuevo análisis textual de las obras del corpus, pretendo utilizar los niveles A, B y C como herramientas suvinianas útiles en la examinación del texto cienciaficcional y la coherencia de la poética propuesta por *Metamorphoses of Science Fiction*. Los niveles A, B y C, –mi base de indagación y productos de la poética suviniana– son también muy sencillos. Así, he optado por exponer el carácter, el contenido y las implicaciones analíticas de los niveles A, B y C mediante una explicación y una ejemplificación cuya profundización y especificidad creciente establezca una red literaria de interrelaciones conceptuales tal vez no tan sencilla, pero útil para la organización del presente estudio, para investigaciones futuras y para la didáctica de las literaturas de la cf.

También como comentario de carácter clarificador en relación con la metodología práctica y la fundamentación teórica utilizadas con el firme fin de la satisfacción de los

⁴⁶ Para un análisis de las implicaciones de la intersección entre los niveles A, B y C, la poética suviniana y los acontecimientos transgénero véase a los apéndices del presente trabajo.

objetivos para el presente estudio, expongo como declaración de intenciones, lo siguiente: no considero productivo el establecimiento de fronteras impermeables entre lo fáctico y lo ficcional en cuanto que ambas facetas perceptivas de lo antropólogo y de lo cosmológico –una dicotomía suviniana– se complementan al crear nuestros armazones imaginarios gracias a la íntima interrelación de dichas facetas ocasionada por la proyección (más y menos mimética) de las invenciones literarias maravillosas, fantásticas y cienciaficciones.

Sobre la permeabilidad y la interpenetración de lo fáctico y lo ficcional –una relación semántica posteriormente analizado en relación con Lubomír Doležel entre otros teóricos durante el análisis del nivel C– Moreno sostiene (en referencia a textos de Miguel de Unamuno entre otros) lo siguiente: hay corrientes filosóficas contemporáneas «que defienden el hecho de que la ficción también forma parte de la realidad» (Moreno, 2010, p. 153). Dicho esto, si lo propuesto por estas corrientes filosóficas es cierto, sería en las literaturas proyectivas, y específicamente en las literaturas de ciencia ficción, donde el estudio de dicho solapamiento fáctico–ficticio sería más fructífero.

Por consiguiente, subrayo que en los epígrafes correspondientes a la extrapolación especulativa del nivel C, voy a comentar más a fondo el entrelazamiento mimético (o no mimético) de los mundos fácticos extradiegéticos del autor y del lector, y de los mundos diegéticos del personaje. Mientras tanto el límite establecido en el trabajo presente entre lo que puedo denominar «*word*» y «*world*», entre lo diegético y lo extradiegético es una división inestable. No hay mundos diegéticos del autor o del lector –o, dicho de otro modo, el cuándo–dónde extradiegético y sus dominios– sin los mundos imaginarios para nombrarlos. Por tanto, afirmo que los mundos cero contienen los mundos diegéticos y, de hecho, requieren dichas ficciones para su función de la misma manera en que el cuerpo transfigurado del profesor de sinología, Teo Kaner, protagonista del cuento «Los Sargazos» de Gorodischer, contiene durante sus transformaciones la habitación donde él mismo se encuentra.

1.4.5. Reflexiones en torno a la problemática del estudio

Ante el problema de la identificación respectiva de textos como textos de ciencia ficción, es necesario la presentación de un posicionamiento sobre cómo se va a entender, durante la investigación, la ciencia ficción de forma general para justificar la síntesis y

solución representada por los niveles A, B y C dentro del marco cienciaficcional. Equiparando, por ejemplo, «los conceptos afines de ciencias [con] cognición» (Suvín, 1979, p. 37) y relacionando el concepto de «ficción» con el término «extrañamiento» en *Metamorphoses of Science Fiction* —una equiparación analizada principalmente durante nuestro análisis posterior del nivel B— Suvín concluye —como veremos— que la ciencia ficción es la «literatura del extrañamiento cognoscitivo» (Suvín, 1979, p. 26). En cambio, durante esta investigación, iré más allá. Entiendo que los niveles A, B y C sirven como una síntesis que pueda servir en el análisis específico de textos cienciafccionales y de textos de la literatura fantástica.

Dado lo anterior, expongo las siguientes preguntas: ¿qué problemática he encontrado y por qué solucionarla con la utilización de los niveles A, B y C? ¿Por qué considero la síntesis de la ciencia ficción con el diverso aparato teórico de los otros géneros proyectivos (un ejercicio llevado a cabo, cuando sea productivo, en epígrafes posteriores)?

Resumo la problemática del estudio con lo siguiente: ¿cómo puedo, de una forma directa y clara, sintetizar los descubrimientos importantes del campo de la crítica de la ciencia ficción, para la formación de un concepto de la literatura de ciencia ficción útil en el análisis de textos del género? ¿Cómo formar dicho concepto cuando los conceptos constitutivos —conceptos necesarios, por ejemplo, para el análisis del acontecimiento cienciaficcional en mundos diegético literario-fantásticos— existen de forma dispersa, entre las divergentes conclusiones de los estudios del campo?

Recalco que los niveles A, B y C funcionarán durante el estudio para el análisis del carácter cienciaficcional de textos contemporáneos tanto diversos como divergentes del género para la construcción pormenorizada de un análisis de las implicaciones del entrelazamiento, interrelación e intersección de los elementos del marco cienciaficcional en dichos textos.

La problemática por el estudio analizada y, consecuentemente, la justificación en sí de la presente investigación incluye los siguientes asuntos:

- 1) A pesar de su interdependencia teórica y temática, existe una cierta escasez de estudios comparativos entre crítica literaria de los géneros proyectivos escrita en inglés con crítica literaria de los géneros proyectivos escrita en español.
- 2) Existe una notable escasez académica de teóricos estudios comparativos del texto proyectivo escrito en inglés con el texto proyectivo escrito en español. En relación con al asunto segundo, existe, por ejemplo, una falta de estudios comparativos de

las ficciones de las contemporáneas autoras americanas de cf, Octavia E. Butler y Angélica Gorodischer a pesar de las concomitancias entre la forma y la función, el carácter ideológico, el contenido y la construcción narrativa de sus obras proyectivas.

Espero, con este estudio, aportar una serie de propuestas para ayudar al desarrollo de ambos tipos de estudios comparativos.

1.5. Las definiciones de Dick

La siguiente propuesta de Dick me sirve como otra introducción a los conceptos constitutivos del concepto de literatura de la ciencia ficción defendido y como introducción a la metodología y los objetivos del estudio. Dick propone, en su prefacio a la antología *Paycheck and Other Classic Stories*, lo siguiente⁴⁷:

I will define science fiction, first, by saying what sf is *not*. It cannot be defined as “a story (or novel or play) set in the future”, since there exists such a thing as space adventure, which is set in the future but is not sf: it is just that: adventures, fights and wars in the future in space involving super-advanced technology. Why, then, is it not science fiction? [...] space adventure *lacks the distinct new idea* that is the essential ingredient. Also, there can be science fiction set in the present: the alternate world story or novel. So if we separate sf from the future and also from ultra-advanced technology, what then do we have that *can* be called sf? (Dick, 1990).

Inspirado por el prefacio de Dick, utilizo los géneros vecinos de la literatura proyectiva para definir la ciencia ficción en relación con lo que la ciencia ficción no es. Por ejemplo, detallo una taxonomía de subgéneros cienciaficcional en relación con el contenido de los niveles A, B y C respecto a diferentes subgéneros. Como ejemplo, el subgénero cienciaficcional de opera espacial o, en el léxico de Dick «*space adventure*», está analizado. Es, como hemos visto, un subgénero descartado por Dick por la ausencia de un nóvum válido o «*distinct new idea*». Analizo dicho subgénero descartado en relación con subgéneros como la novela científica.

Por lo tanto, el concepto por Dick del «*distinct new idea*» o noción nueva y distinta aparente en el texto es equiparable con el nóvum del nivel A, un concepto después

⁴⁷ El antes citado prefacio de Dick y las introducciones posteriormente citadas de Steven Owen Godersky y Roger Zelazny de *Paycheck and Other Classic Stories* no incluyen números de página.

ejemplificado por ficciones diversas del género y comparable con la unidad irreducible de extrañamiento fantástico (Miéville, 2009, p. 244) propuesta por Miéville en relación con la delimitación fantástico-cienciaficcional, una división posteriormente clarificada.

Las definiciones ya presentadas por Miéville para los géneros proyectivos correspondientes a la fantasía referenciados es analizado durante epígrafes posteriores. Afirmo, por ejemplo, que el concepto propuesto por el prefacio de Dick del texto del mundo alternativo, o en el léxico de Dick, «*alternative world story or novel*», será en comentarios posteriores relacionados con los subgéneros de ucronía. Cabe mencionar, por ende, que la novela, *Man in the High Castle* (Dick, 1982) es un ejemplo muy relevante – premio Hugo de 1963 – de una novela de ucronía. Propongo que el concepto del subgénero cienciaficcional de la ucronía es, en concordia con la poética suviniana, equiparable con el extrapolado mundo especulativo del texto cienciaficcional. Analizo el carácter y las consecuencias del replanteamiento de cuestiones socioculturales visto en los extrapolados mundos cienciafccionales en el epígrafe correspondiente al análisis del nivel C.

De este modo, el prefacio de Dick también sirve para contextualizar el nivel C, o como hemos visto, la presuposición de que el texto cienciaficcional incluye productos de procesos de extrapolación y especulación sobre hechos sociotecnológicos de los mundos cero. Dick declara:

We have a fictitious world; that is the first step: it is a society that does not in fact exist, but is predicated on our known society; that is, our known society acts as a jumping-off point for it; the society advances out of our own in some way, perhaps orthogonally, as with the alternate world story or novel. It is our world dislocated by some kind of mental effort on the part of the author, our world transformed into that which it is not or not yet. This world must differ from the given in at least one way, and this one way must be sufficient to give rise to events that could not occur in our society – or in any know society present or past. There must be a coherent idea involved in this dislocation; that is, the dislocation must be a conceptual one, not merely a trivial or bizarre one – *this* is the essence of science fiction, the conceptual dislocation within the society so that as a result a new society is generated in the author's mind, transferred to paper, and from paper it occurs as a convulsive shock in the reader's mind, *the shock of dysrecognition*. He know that it is not his acutal world that he is reading about (Dick, 1990).

Por lo tanto, el prefacio de Dick también sirve de introducción para la problemática de la definición de las ciencias imaginarias, de las válidas cogniciones antropológicas y cosmológicas de la poética suviniana y, por supuesto, para el nivel B, o como hemos visto, la presuposición de que el texto de la literatura de la ciencia ficción incluye productos de procesos de «imaginary science» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 6) como hipótesis, teoría, herramienta mecánica o conceptual y experimentación metódica. Dicho

esto, cabe apuntar que el discurso de Dick sobre las ciencias imaginarias –citado a continuación– también hace referencia al problema de la delimitación genérica entre la ciencia ficción y otros proyectivos no-cienciaficcionales –un asunto considerado posteriormente–. Así, Dick declara:

Now, to separate science fiction from fantasy. This is impossible to do, and a moment's thought will show why. Take psionics; take mutants such as we find in Ted Sturgeon's wonderful *MORE THAN HUMAN*. If the reader believes that such mutants could exist, then he will view Sturgeon's novel as science fiction. If, however, he believes that such mutants are, like wizards and dragons, not possible, nor will ever be possible, then he is reading a fantasy novel. Fantasy involves that which general opinion regards as impossible; science fiction involves that which general opinion regards as possible under the right circumstances. This is in essence a judgement-call, since what is possible and what is not possible is not objectively known but is, rather, a subjective belief on the part of the author and of the reader (Dick, 1990).

Por consiguiente, según el posteriormente citado estudio de James Blish, *The Issue at Hand*, el autor T. Sturgeon, escritor elogiado por Dick en el fragmento anteriormente citado, propuso que la ciencia ficción de calidad tendría una historia centrada en personajes humanos con problemas humanos y soluciones humanas que, entre sí, depende del contenido científico del cuento. De modo similar, Dick, en su prefacio a *Paycheck and Other Classic Stories*, propone una definición de índole suviniana para el texto de ciencia ficción de calidad estética con hincapié en la rigurosidad de la cognición sistemática del cuento. De hecho, en epígrafes posteriores, analizo el problema de la importancia estética de la literatura de ciencia ficción en relación con la poética de Suvin. Dick, defendiendo presuposiciones en concordancia con las conclusiones estéticas de *Metamorphoses of Science Fiction* en relación con «educational literature» (Suvin, 1979, p. 36), declara:

Now to define *good* science fiction. The conceptual dislocation – the new idea, in other words – must be truly new (or a new variation on an old one) and it must be intellectually stimulating to the reader; it must invade his mind and wake it up to the possibility of something he had not up to then thought of [...] If it is *good* sf the idea is new, it is stimulating, and, probably most of all, it sets off a chain-reaction of ramification-ideas in the mind of the reader; it so-to-speak unlocks the reader mind so that that mind, like the author's, begins to create [...] joy is the essential and final ingredient of science fiction, the joy of discovery of newness (Dick, 1990).

A continuación, pretendo emprender un análisis textual práctico y suviniano de la obra cienciaficcional organizando el contenido y las consecuencias narratológicas de los fractales niveles A, B y C y dirigido, mientras tanto, por un proyecto de sistematización

critica de «the joy of discovery of newness» o el nóvum de la ciencia ficción por el prefacio de P.K. Dick identificado.

2. «Some Versions of SF»: Definiciones suvinianas de la literatura de ciencia ficción y una introducción a los niveles A, B y C

Aristóteles —quien inauguró con su *Poética* «the systematic and distinctive discipline of literary criticism» (Leitch, 2001, p. 86)— declara en dicho estudio lo siguiente:

Our topic is poetry in itself and its kinds, and what potential each has; how plots should be constructed if the composition is to turn out well; also, from how many parts it is [constituted], and of what sort they are; and likewise all other aspects of the same enquiry. Let us first begin, following the natural [order], from first principals (Aristóteles, 2001, p. 90).

Dado que Aristóteles inauguró con su *Poética*⁴⁸ la disciplina metodológica y distintiva de la crítica literaria, y que Darko Suvin, con su influyente *Metamorphoses of Science Fiction*, inauguró la disciplina sistemática y singular de la contemporánea crítica literaria de ciencia ficción —un resultado más modesto que en el caso clásico de la publicación primordial de Aristóteles— es justificable replantear los objetivos declarados de Aristóteles como otra introducción al carácter y al contenido de la poética de Suvin y las definiciones que esclarecerían dicha poética, con la reformulación siguiente de la declaración canónica de Aristóteles: *El tema de Metamorphoses of Science Fiction es la poética de la literatura de la cf en sí y la función de las permutaciones narrativas aparentes en los subgéneros cienciaficcional, y que potencial estética y ideológica tiene dicha literatura y sus subgéneros; como los argumentos de los textos de la cf deben estar compuestos para la producción de textos estéticamente significantes; también de cuantas partes constitutivos está el género constituido, y de que clase son dichas partes constitutivas. Comencemos primero, siguiendo un orden natural, desde los principios básicos del género.* Dicho de otro modo, comienzo, en este epígrafe, con un análisis de las definiciones de la cf, desde las articulaciones de los principios básicos de la literatura de la ciencia ficción suviniana.

⁴⁸ Cabe mencionar que la copia de *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (2001) que contiene el fragmento de la *Poética* anteriormente citado fue un regalo generoso de la profesora y filóloga talentosa, M. Allen durante nuestros años de enseñanza (2007-2009) en el Valle del Río Grande con la sucursal tejana de la organización gubernamental, Teach for America. En 2008, Allen me regaló esta antología para mis estudios postgrados futuros, estudios que logré emprender posteriormente en la Universidad Complutense de Madrid en 2012.

Por otro lado, como introducción al presente epígrafe cuyo contenido pretende introducir los niveles A, B y C, y como clarificación del origen de la frase anteriormente citada: «Some Versions of SF» en relación con el más amplio título, *Metamorphoses of Science Fiction*, Suvin declara lo siguiente durante su prefacio de *Metamorphoses of Science Fiction*:

I seriously considered calling this book [*Metamorphoses of Science Fiction*], alliteratively, *Some Versions of SF* –a title that might still be appropriate. However, the pleasing blend of protean formal-cum-substantial process identified by the (Lucretian rather than Ovidian) metaphor of metamorphosis kept recurring in my typewriter so often that I finally, as a materialist should, surrendered to my matter (Suvin, 1979, p. xv).

Aunque Suvin, en su elección final del título del estudio, optó por el (quizás) más rebuscado *Metamorphoses of Science Fiction*, que es a mi juicio apto extender el título del presente epígrafe con las palabras «Some Versions of SF». En esta sección, en términos generales, pretendo presentar y evaluar la utilidad heurística de las versiones de la cf –las formas de la ciencia ficción cuyas características están en las definiciones de Suvin articuladas-. Suvin, en su pretendido análisis de las obras maestras del género cienciaficcional –por ejemplo, *The Time Machine* (1895) de Wells– utiliza dichos conceptos como piedras angulares de su poética. Visto a continuación en las definiciones y en el contenido de las versiones de ciencia ficción por Suvin propuesta, afronto el establecimiento multifacético del concepto suviniano de la cf.

2.1. Una yuxtaposición analítica de *Introducción a la literatura fantástica* y *Metamorphoses of Science Fiction*

Sobre el asunto del título del estudio de Suvin, Neil Cornwell, en *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodern* (1990), sostiene lo siguiente:

Suvin's *Metamorphosis* [sic] of *Science Fiction* is a translation (also a revised and expanded version) of his *Pour une poétique de la science fiction* published in Quebec two years earlier [1977]; perhaps his terminological exactitude had evolved in the meantime, or perhaps it varies as between French and English. Curiously, this calls to mind the fact that Todorov's original French title (1970) is *Introduction à la littérature fantastique*, with 'fantastic' as an adjective (Cornwell, 1990, p. 29).

A mi juicio, el comentario anterior de Cornwell es relevante para el estudio presente, puesto que el título francés de Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction: études en théorie et en histoire d'un genre littéraire* (1977) hace hincapié a la importancia temática del término «poética» para la estructura argumental del estudio de Suvin, un posicionamiento retórico también aparente en la hipótesis de la presente investigación. También Cornwell subraya una relación tanto titular como temática entre el estudio de Todorov y la investigación de Suvin en términos del papel del objeto de estudio de las investigaciones –la literatura fantástica y la ciencia ficción respectivamente– y la formulación de sus títulos.

Cabe apuntar que el análisis de Suvin, una indagación que incorpora un comentario sobre la supuesta ubicuidad de la paraliteratura cienciaficcional, menosprecia de forma explícita la calidad estética de lo que Todorov denomina «literatura maravillosa». Por el contrario, en *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov hace explícita su rechazo retórico de la evaluación crítica de calidad estética como contraproducente, optando, en cambio, para una pormenorizada clasificación estructuralista de sus fuentes. En este sentido, en el capítulo uno de *Introducción a la literatura fantástica*, «Los géneros literarios», Todorov manifiesta lo siguiente: «Por otra parte, no abordaremos aquí el problema estético, no porque no exista, sino que, por ser demasiado complejo supera de lejos nuestros medios actuales» (Todorov, 1995, p. 9). De modo similar, en el capítulo uno, «Teoría de lo fantástico» del estudio *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar A. Poe a Freddy Krueger* (1995) el autor Daniel F. Ferreras afirma que un «intento de racionalizar cualitativamente los méritos puramente estéticos de una producción artísticamente determinada» (Ferreras, 1995, p. 11) representa «una traba más que una ayuda» (Ferreras, 1995, p. 11). En mi opinión –una opinión informada por las conclusiones estéticas de Todorov y Ferreras– la argumentación de *Metamorphoses of Science Fiction* habría sido beneficiada de las declaraciones anteriormente citadas de Todorov y Ferreras, dado que Suvin, haciendo referencia continua al fracaso estético de la paraliteratura cienciaficcional, no concreta parámetros para la evaluación estética jerárquica de las obras por él evaluadas.

Aunque, en palabras de Todorov, superaría de lejos los medios del presente estudio, sería a mi juicio productivo extender la yuxtaposición anteriormente citada de Cornwell de *Metamorphoses of Science Fiction* y *Introducción a la literatura fantástica* para también abarcar las similitudes entre el objetivo principal de ambos estudios, la formulación de una poética para un género literario. Por ejemplo, en el capítulo uno de

Introducción a la literatura fantástica, Todorov manifiesta: «Lo que aquí intentamos es descubrir una regla que funcione a través de varios textos y nos permita aplicarles el nombre de “obras fantásticas”» (Todorov, 1995, p. 7). De modo similar, la poética cienciaficcional por Suvin propuesta en *Metamorphoses of Science Fiction* también intenta descubrir reglas que funcionen a través de varios textos –por ejemplo «Los relatos verídicos» de Luciano y *The Invisible Man* (1897) de Wells– que permitan, como partes constitutivas de una poética, la designación del nombre «ciencia ficción» a las obras analizadas.

Tomando en cuenta que, para el establecimiento de una poética de carácter fantástica o cienciaficcional, «lo pertinente no es la cantidad de observaciones» (Todorov, 1995, p. 8) o dicho de otro modo, la exhaustividad del catálogo de fuentes ficticios citadas, pero «la coherencia lógica de la teoría» (Todorov, 1995, p. 8). Incidentalmente, el análisis del presente estudio no pretende englobar el catálogo completo de las observaciones literarias de *Metamorphoses of Science Fiction*, pero sí la coherencia lógica de las teorías constitutivas de la poética cienciaficcional por Suvin propuesta.

2.2. Sobre la intersección de Suvin, *Anatomy of Criticism* y *A Room of One's Own*

En otro orden de cosas, la poética cienciaficcional, en palabras de Suvin, pretende establecer por sus definiciones y los términos constitutivos de ellas, algunos de los parámetros determinantes del género cienciaficcional (Suvin, 1979, p. 10). Asumiendo una postura moderada –una moderación que tal vez carece en su colocación genérica de H.G. Wells con Luciano de Samósata–, Suvin, sin pretensiones de exhaustividad teórica o exactitud histórica, sostiene que su sistematización poética de la cf proporcionaría una descripción de algunos –pero no todos– de los parámetros del género. Son parámetros cuya delimitación teórica requiere, según Suvin, el establecimiento de un corpus de textos históricos del género cienciaficcional. Es un requisito de carácter histórico tanto autoimpuesto como urgente que obliga a Suvin a su defensa dudosa de la colocación genérica de «Relatos verídicos» con *The Time Machine*. A propósito, Suvin caracteriza su análisis histórico del origen y la evolución de la cf –una indagación tanto cronológica como temática que ocupa la totalidad argumentativa del epígrafe dos de *Metamorphoses of Science Fiction*– como heurísticamente necesario, pero, con sus palabras, «crude and excessively lacunary» (Suvin, 1979, p. x).

Si el anteriormente mencionado análisis histórico de *Metamorphoses of Science Fiction* es, en realidad, rudimentario e incompleto, como Suvin sugiere, es también productivo dada la necesidad del establecimiento de un sistema de ejemplificación textual –incluso una ejemplificación en parte errónea por culpa de su sobre extensión– para comenzar el proyecto del sustento concreto de las conclusiones abstractas inherentes en las definiciones de la literatura de ciencia ficción que forman el fundamento de la poética por Suvin propuesta.

Suvin, comentando la impracticabilidad de la inclusión entre los argumentos extensivos de *Metamorphoses of Science Fiction* de una presentación completa y satisfactoria de la evolución histórica del género cienciaficcional, declara, como defensa de su metodología, lo siguiente: «Indeed, an individual overview of a whole historical process, however one slices it up, has by now become an impossibility for any single scholar» (Suvin, 1979, xi). De modo similar, reconozco la impracticabilidad de la inclusión entre los argumentos extensivos de este estudio de una presentación satisfactoria de todos los sistemas poéticos vigentes del campo contemporáneo de la crítica de la literatura de ciencia ficción. Para evitar el fracaso de un análisis rudimentario –una investigación hinchada y tambaleante que dice poco sobre muchos temas– he enfocado este estudio en las conclusiones específicas de *Metamorphoses of Science Fiction*, dado que un estudio completo del campo sería, para esta investigación, inabarcable o, con las palabras de Suvin anteriormente citadas, una imposibilidad para el investigador solitario.

Descartando, como hemos visto, la posibilidad de la exhaustividad histórica, Suvin, utilizando las definiciones analizadas, pretende una delimitación audaz de los parámetros determinantes del género cienciaficcional como, en sus palabras, una existente entidad socio-estética (Suvin, 1979, p. 16). Dicha delimitación genérica tiene, según Suvin, la finalidad teórica de la construcción y la ocupación de un universo conceptual propio. Es la cimentación, en palabras de Suvin, de un mundo conceptual de carácter autónomo y racional (Suvin, 1979, p. 35) que refleja el acto de habla de la literaria composición extrapolativa del mundo del texto de la cf posteriormente analizado en el epígrafe correspondiente al nivel C.

Por ejemplo, en *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1990) Northrop Frye comenta –una observación denominada como «correcto» por Suvin (Suvin, 1979, p. 16)– lo siguiente: «the critic should be able to construct and dwell in a conceptual universe of his own» (Frye, 1990, p. 12). La formulación del comentario de Frye es una afirmación

utilizada por Suvin para respaldar las invenciones constitutivas de los términos de sus definiciones para la ciencia ficción y citada por Suvin al comienzo del epígrafe «A View from the Mountain: Taxonomy and a System» del capítulo dos, «SF and the Genological Jungle». La formulación del comentario de Frye también recuerda la formulación de la hipótesis del ensayo de Virginia Woolf, «A Room of One's Own» (2000). Durante la argumentación de dicho ensayo Woolf declara: «I ask you to earn money and have a room of your own» (Woolf, 2000, p. 99)⁴⁹ porque «intellectual freedom depends upon material things» (Woolf, 2000, p. 97).

Sobre la relación plausible entre el contenido de las obras de Woolf y las características de las literaturas de ciencia ficción propuestas por la poética de Suvin, cabe mencionar lo siguiente: *Orlando: A Biography* (1960) es una obra en apariencia fantástica de índole histórica que formaba, durante los comienzos del presente estudio, parte del corpus de ficciones principales dado su tratamiento intrigante de temas del género y por la forma (tal vez) cienciaficcional en que dichos temas están, por el narrador de Woolf, presentados. En relación con contenido narrativo de *Orlando* cuyo carácter cienciaficcional sería defendible, presento el fragmento siguiente sacado de la escena de la transformación del sexo del aristócrata, Orlando, durante su misión diplomática en Turquía:

The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. Many people, taking this into account, and holding that such a change of sex is against nature, have been at great pains to prove (1) that Orlando had always been a woman, (2) that Orlando is at this moment a man. Let biologists and psychologists determine. It is enough for us to state the simple fact: Orlando was a man till the age of thirty; when he became a woman and has remained so ever since (Woolf, 1960, p. 91).

Aunque un análisis extensivo de las frases anteriormente citadas es justificado –un análisis que el fragmento requiere tanto por la poesía de sus frases como por su densidad temática– dicha indagación en la presente sección representaría una desviación imperdonable del discurso del presente epígrafe sobre las definiciones de la ciencia ficción de Suvin. Basta decir que la transformación sexual de Orlando contiene las semillas de un nóvum cienciaficcional suviniano, y narrativamente hegemónico en la

⁴⁹ La audiencia implícita a quien Woolf dirige sus comentarios, un publico referenciado en la anteriormente citada frase «I ask you to earn money and have a room of your own», son las escritoras de The Arts Society at Newnham y Odtaa at Girton (Woolf, 2000, p. 3). «A Room of One's Own» es un texto formado por dos ensayos más cortos leídos por Woolf en octubre de 1928 en esas sociedades.

metamorfosis anatómica de Orlando y una validación cognitiva⁵⁰ de dicho nóvum de carácter suviniano dada la interrogación, propuesta durante la contemplación del evento por parte del narrador, de una explicación biológica y psicológica para el cambio de Orlando.

Incidentalmente, el universo teórico propio o «conceptual universe of his own» (Frye, 1990, p. 12) de la citada declaración de Frye, terreno conceptual de carácter autónomo compuesto por la supuesta verosimilitud de las proposiciones de un teórico y habitado por la argumentación de un crítico-creador, recuerda en su contenido y formulación la habitación propia de *A Room of One's Own* de Woolf, habitada por una escritora y sus composiciones. Es una habitación cuya propiedad, cabe mencionar, está negada a Judith Shakespeare, ficticia hermana del extraordinario escritor fáctico: William (Woolf, 2002, p. 42). La declaración de Frye y la prescripción de Woolf sobre la importancia práctica de la habitación propia sirve como una descripción apta para la poética de *Metamorphoses of Science Fiction*, obra legible como un universo retórico habitado por las afirmaciones y la evidencia textual de Suvin.

Sobre el infortunio del fin violento de la antemencionada y ficticia Judith Shakespeare, Woolf nos proporciona el detalle horripilante siguiente: la frustrada autora, Judith Shakespeare, «killed herself one winter's night and lies buried at some cross-roads where the omnibuses now stop outside of Elephant and Castle» (Woolf, 2002, p. 44). Aunque el solapamiento entre los datos de la biografía de Virginia Woolf y las tragedias de sus personajes no figuran entre los objetivos del presente estudio, cabe apuntar la relación entre: (1) la anteriormente citada narración ensayística del suicido ficticio de la escritora-personaje, Judith Shakespeare, en el invierno del siglo XVI, un hecho publicado por Hogarth Press en 1929; (2) el ahogamiento fluvial del que el escritor y escritora Orlando escapa durante la desastrosa descongelación repentina del río Thames durante el siglo XVI, hecho publicado en *Orlando: A Biography* en 1928; y (3) el suicido por ahogamiento de Woolf en el río Ouse en la primavera de 1941.⁵¹

En suma, espero haber demostrado la colocación anterior de las obras críticas ensayísticas «A Room of One's Own» y *Metamorphoses of Science Fiction* como textos unidos por las implicaciones críticas de la declaración de Frye sobre el universo

⁵⁰ Para un análisis del concepto de la validación cognitivo del nóvum, véase el epígrafe correspondiente al nivel B.

⁵¹ Para más comentarios sobre las obras de Woolf, principalmente «A Room of One's Own» y *Orlando: A Biography* y la relación entre dichos textos y la poética suviniano de los textos de cf, véase el epígrafe posterior de este estudio sobre las literaturas de ciencia ficción y el acontecimiento transgénero.

construido por el crítico. No es una colocación aleatoria, sino un reconocimiento retórico del carácter socio-especulativo del ensayo de Woolf; una característica también, me atrevo decir, de índole cienciaficcional dado su replanteamiento de cuestiones socioculturales en relación con una transformación económica y tecnológica para el beneficio de las hipotéticas escritoras. El ensayo de Woolf es legible, en resumidas cuentas, como obra de extrapolación de índole utópico. El texto de «A Room of One's Own» especula sobre la centralidad, en palabras de Woolf, de «material things» para la producción literaria, y ofrece extrapolaciones relacionadas con las implicaciones de tecnologías financieras empleadas para la compra o el alquiler de una habitación propia.

Además, la argumentación y la ejemplificación del texto de «A Room of One's Own» implica que el concepto de la habitación de Woolf es un ámbito-herramienta comparable con: (1) el universo-habitación conceptual propio del teórico-constructor de la anteriormente citada declaración de Frye; (2) el santuario de propiedades empíricamente verificables del mundo cero que rodea el autor suviniano (Suvín, 1979, p. 18); (3) la construcción-composición propuesta por la poética de Suvín de un mundo cienciaficcional validado por las exigencias de la razón –un producto de *world-building* cienciaficcional analizado durante el epígrafe correspondiente al nivel C–; y (4) la habitación-universo habitado por el deificado sinólogo transfigurado, Teo Kaner, protagonista-poeta del cuento «Los sargazos» de la colección *Bajo las jubeas en flor* de Angélica Gorodischer –una obra utilizada para la ejemplificación de diversos elementos de la poética de Suvín–.

El comentario de Frye figura prominentemente durante la presentación de Suvín de nuevas definiciones para la delimitación de la cf y para la delimitación de modelos literarios utilizados para la producción de nuevas lecturas críticas de textos cienciafccionales clásicos (Suvín, 1979, pp.16-17). Los horizontes heurísticos de Suvín o «yardsticks» (Suvín, 1979, p. 75) también sirven para de la examinación de «objetos literarios» (Suvín, 1979, p. 63) de carácter cienciaficcional. Cabe apuntar, por consiguiente, que Frye, en su epígrafe: «Polemical Introduction», ensayo inaugural de *Anatomy of Criticism*, declara: «This book [*Anatomy of Criticism*] consists of “essays,” in the word's original sense of a trial or incomplete attempt» (Frye, 1990, p. 3). Esta concesión de Frye refleja la anteriormente analizada admisión por parte de Suvín sobre la completitud de su análisis histórico del género cienciaficcional. También refleja la falibilidad metodológica inherente en los descubrimientos producidos de forma fragmentaria por la ciencia y la hipótesis y del experimento del método científico verídico

(en el caso del mundo cero) o ficcional (en el caso del texto de la cf) como procedimientos para el afrontamiento cognitivo con, en las palabras de Popper, «the riddle of the world in which we live, and the riddle of man's knowledge of that world» (Popper, 2002, p. xxvi). Asimismo, la concesión de Frye articula con elocuencia la modestia metodológica y la cautela crítica con que he intentado emprender el estudio presente.

Además, en relación con el anteriormente citado puzle epistemológico de Popper, sobre la observación sistemática, la experimentación metódica, el razonamiento inductivo y deductivo, la formación y la examinación de hipótesis y teoría (Andersen & Hepburn, 2016), y la presentación narrativa de dichos procesos, o en suma, las ciencias verídicas de los mundos cero y sus homólogos imaginarios de los mundos de las literaturas de la cf, Suvin, en una introducción a las definiciones de la ciencia ficción que sirven el teórico como base de su poética, establece una equivalencia entre, en sus palabras, «the kindred thesaurus concepts» (Suvin, 1979, p. 13) de ciencia, cognición, ficción y extrañamiento para justificar la denominación «ciencia ficción». Suvin argumenta que la ficción y lo ficcional –términos anteriormente equivalido por el crítico con literatura y lo literario (Suvin, 1972, p. 372)– de la ciencia ficción y lo cienciaficcional es una estructura verbal que, por su incorporación de fábula, argumento y narración, pretende un esclarecimiento de las relaciones entre humanos y la relación entre la humanidad en sí y el universo en general (Suvin, 1979, p. 18). Es una definición de ciencia ficción que hace eco del puzle epistemológico de Popper, el enigma de la estructura de los mundos por la humanidad habitados y el enigma del conocimiento humano de dichos mundos (Popper, 2002, p. xxvi).

2.3. La ciencia ficción, la ficción naturalista y la ficción extrañada

Suvin divide el concepto de «ficción» –término imprescindible para su proyecto poético de definición de ciencia ficción– de la siguiente manera: «according to the manner in which men's relationships to other men and their surroundings are illuminated» (Suvin, 1979, p. 18). Dicha división, argumenta Suvin, es una separación cimentada sobre el carácter del argumento sociopolítico del texto, sobre la relación entre el personaje-protagonista, sus compatriotas literarios y el ámbito imaginario del mundo narrativo. Si un texto esclarece dichas relaciones por la reproducción fidedigna de, en palabras del teórico, texturas y superficies empíricas avaladas por los sentidos humanos y el sentido

común, Suvin propone denominarlo como *naturalistic fiction* (Suvin, 1979, p. 18) o la ficción naturalista. Por el contrario, si el texto ilumina relaciones antropológicas y cosmológicas por la creación de, en las palabras del teórico: «a radically or significantly different formal framework» (Suvin, 1979, p. 18) o, dicho de otro modo, por la creación narrativa de entes y ámbitos cuya función contradice el sentido común y, como resultado, se resiste a la verificación empírica basada en los datos de los mundos cero, Suvin propone denominar el texto: *estranged fiction* (Suvin, 1979, p. 18) o ficción extrañada.

Haber demarcado la frontera narrativa entre las ficciones de carácter naturalista y la extrañada, Suvin concluye que la literatura de ciencia ficción es, en sus palabras, un género literario legible como metaempírico, no-naturalista y extrañado (Suvin, 1979, p. 20). Para presentar con mejor claridad y condensación este paso argumental imprescindible entre los conceptos suvinianos de las ficciones de carácter naturalista y *estranged* y sus definiciones de la literatura de la ciencia ficción, es importante subrayar la mencionada equivalencia establecida por él entre los conceptos siguientes: los sustantivos «ficción» y «literatura», y los adjetivos «ficcional» y «literaria». Suvin emplea dichos términos como sinónimos.

Asimismo, Suvin enfatiza que el género cienciaficcional, dado su carácter materialista, dialéctico y cognitivo, no es metafísico, e incorpora: «a non-transcendental overstepping of empirical boundaries» (Suvin 1979, p. 43). Suvin define la literatura de ciencia ficción como un relato ficcional cuyos argumentos están determinados por el artificio literario hegemónico —un artificio en este estudio analizado en relación con el término «nóvum»— representado por un «*locus*» o un «*dramatis personae*». Dicho «*locus*» o «*dramatis personae*» se diferencian de forma radical o significativa de los tiempos, lugares y personajes de la ficción naturalista o mimética (Suvin, 1979, p. viii). Suvin clasificó a continuación los entes y ámbitos cienciafccionales, el «*dramatis personae*» y su «*locus*» como nóvum narrativo, identifica dicho nóvum como la diferencia genérica mínima de la cf y afirma la diferencia entre las implicaciones del nóvum cienciaficcional y el carácter del ámbito y ente de la ficción naturalista o, en las palabras de Suvin, empírica (Suvin, 1979, p. 3).

Incidentalmente, Suvin afirma que la literatura de carácter cienciaficcional se valida empíricamente —una validación, según Suvin, imposible para textos de los géneros fantásticos contiguos (Suvin, 1979, p. viii)—. Suvin sostiene que la cf es «percibido» como no imposible en el contexto de las normas cognitivas de carácter cosmológico y antropólogo de la época del autor (Suvin, 1979, p. viii). Suvin, en resumidas cuentas,

define la cf como un oxímoron desarrollado, como una no-realidad realista –o en el léxico suviniano «this-worldly Other Worlds» (Suvín, 1979, viii)– poblada por no-humanos humanizados. Los mundos de los textos de la literatura de la cf son, según Suvín, un espacio de extrañamiento potente y validado por las normas básicas y cognitivas de nuestra época (Suvín, 1979, p. viii).

2.3.1. Definiciones de ciencia ficción a partir de la literatura del extrañamiento

Suvín define el texto de ciencia ficción como una literatura del extrañamiento, declarando: «I will argue for an understanding of SF as the *literature of cognitive estrangement*» (Suvín, 1979, p. 4). El desarrollo por parte de Suvín de una argumentación para la confirmación de la coherencia del carácter de la cf como una literatura del extrañamiento cognitivo es un objetivo central de la obra de Suvín, quien define la cf como el género que demuestra como: «things could be different» (Suvín, 1979, p. xiv). Esa designación hace eco del epígrafe introductorio siguiente de *Metamorphoses of Science Fiction* de Raymond Ruyer: «Les choses pourraient être autrement» –un epígrafe subsumido bajo el análisis de las características de la extrapolación analógica del nivel C, como veremos—.

Así, Suvín sostiene que su caracterización de la cf como una literatura del extrañamiento cognitivo permite el establecimiento de las bases de una poética coherente (Suvín, 1979, p. 4), la afirmación que representa el objeto de estudio de la presente investigación y la formación de la definición siguiente:

SF is, then a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment» (Suvín, 1972, p. 375 / 1979, pp. 7-8).

Cabe mencionar que la definición anteriormente citada proviene del ensayo «On the Poetics of the Science Fiction Genre» (1972), fuente textual para el primer capítulo de *Metamorphoses of Science Fiction*. La definición aparece en ambos estudios sin ser alterada por Suvín: una consistencia que indica cierta satisfacción retórica por parte del teórico con su construcción. En palabras de Mark Bould: «December 1972 saw the appearance of Suvín's 'On the Poetics of the Science Fiction Genre' – later subsumed

into his *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979)» (Bould, 2009, p. 18). La publicación de «On the Poetics of the Science Fiction Genre» y su inclusión subsecuente en la monografía, *Metamorphoses of Science Fiction*, es denominada por Bould: «the Suvin event» (Bould, 2009, p. 18). Dicho eso, el trabajo presente pretende, en resumidas cuentas, analizar el carácter y las consecuencias, el contenido crítico y las implicaciones teóricas del acontecimiento suviniano, el mismo «Suvin event» identificado por Bould.

La cf es, según las permutaciones de las definiciones propuestas por Suvin, un género literario donde: «the *possibility* of other strange, covariant coordinate systems and semantic fields is asumed» (Suvin, 1979, p. 3). Dicho esto, subrayo el énfasis visto en la formulación de la definición anterior en el término «posibilidad». Es un hincapié importante dada la trascendencia argumental, vista en la estructura heurística de *Metamorphoses of Science Fiction*, de la distinción suviniana entre lo cosmológica y antropológicamente posible –ámbito de la narración cienciaficcional– y lo cosmológica y antropológicamente imposible –entorno literario de la narración del cuento de hadas—, según Suvin. Dichos cuentos son, según las conclusiones de *Metamorphoses of Science Fiction*, objetos literarios repudiados por el rechazo narrativo en ellos de la cognición. La coherencia del argumento de Suvin sobre la anti-cognición de la literatura fantástica no-cienciaficcional es considerada en el epígrafe correspondiente respecto al problema de la hibridación de los géneros proyectivos.

Cabe mencionar que, desde mi punto de vista, el proyecto teórico suviniano de difamación feérica es, entre sus afirmaciones literarias, lo más vulnerable a la contradicción. No obstante, dichas afirmaciones son dignas de estudio, dado que su posible tropiezo teórico puede otorgar nueva información sobre la poética cienciaficcional propuesta por Suvin. Subrayo que el supuesto error de las afirmaciones suvinianas sobre los cuentos de hadas es un asunto que analizo en su subsección correspondiente. En suma, la caracterización errónea (o no) de Suvin sobre la literatura fantástica no-cienciaficcional es, a pesar de su traspié en relación con lo literario-feérico, valiosa en relación con la información otorgada por el supuesto error al estudio presente de las características literarias de la ciencia ficción en el contexto de la poética suviniana. Como veremos, la equivocación feérica de *Metamorphoses of Science Fiction* representa un acierto cienciaficcional.

Asimismo, la cf es, en la conceptualización propuesta por *Metamorphoses of Science Fiction*, también definible como un género que engloba el entremezclamiento

constante de posibilidades imaginarias y hechos empíricamente verificables mientras que la función del relato cienciaficcional, en palabras de Suvin: «takes off from a fictional (“literary”) hypothesis and develops it with totalizing (“scientific”) rigor» (Suvin, 1979, p. 6). Para evidenciar la interdependencia intrigante de los conceptos constitutivos de las definiciones de cf utilizadas por la poética suviniana, cabe apuntar: (1) el uso anteriormente citado del verbo «take off from» o «despegar de» y la relación entre la imagen por dicho verbo conjurada y las tecno-extrapolaciones de la aeronáutica y la astronáutica que figuran entre los arquetipos temáticos de los nóvum del género (2) la equivalencia conceptual suviniana del término «ficcional» con el «literario» y, en la definición anteriormente citada, la amalgamación de lo ficcional y lo literario con el concepto de hipótesis, una presuposición indagatoria de carácter metodológico afrontado por las cogniciones aparentes en la supuesta exactitud lógica del relato de cf según la conceptualización de Suvin. Comento a continuación la productividad retórica de la equivalencia suviniana de lo científico y lo cognitivo, y la conceptualización suviniana en sí de las ciencias fáctica e imaginaria a lo largo del epígrafe correspondiente al nivel B.

2.3.2. Los fundamentos teóricos del extrañamiento suviniano

Dado que Suvin, como hemos visto, pretende montar una defensa de los términos constitutivos de la definición del género de la cf como una literatura del extrañamiento, un argumento que puedo caracterizar, en acuerdo con Suvin, como histórico y teórico, es imprescindible una examinación pormenorizada de la conceptualización propuesta por el crítico para el engorroso término «extrañamiento». En este sentido, el concepto de extrañamiento o, con el léxico de Suvin, la actitud cognitiva de desfamiliarización cienciaficcional provocada por insólitos replanteamientos de posibilidades cosmológicas y antropológicas, es tanto en su origen como en su contenido un producto de los argumentos del formalista ruso Viktor Shklovsky y de las conclusiones del dramaturgo Bertolt Brecht. Analizo la relación entre los conceptos constitutivos de desfamiliarización propuestos por Shklovsky y Brecht para, acto seguido, esclarecer el concepto del extrañamiento cienciaficcional de Suvin durante mi examen del nóvum y del nivel A.

En su ensayo «Art as Technique» (1965), Shklovsky sostiene lo siguiente: si el objeto observado está limitado por el sujeto a una asignación mal pensada o anti-cognitiva

y, como resultado, a una sola característica no-representativa, en palabras de Shklovsky, «one proper feature» (Shklovsky, 1965, p. 12), en lugar de otorgar al objeto las varias y vareadas características que se harían aparentes después de una investigación más rigurosa del objeto, si el funcionamiento de un objeto está por el sujeto limitado a una sola formula errónea, el objeto por consiguiente no puede, según Shklovsky, aparecer en la cognición del sujeto (Shklovsky, 1965, p. 12).

Más ampliamente, el conjunto de objetos que constituye el mundo del sujeto no puede —así limitado a caracterizaciones incompletas y funciones confusas— aparecer plenamente en la cognición del sujeto. Dicho de otro modo, el sujeto —así engañado por caracterizaciones unidimensionales y la asignación de funciones erróneas— no puede tener conocimiento pleno de su mundo y, como resultado, «life is reckoned as nothing» (Shklovsky, 1965, p. 12). Según Shklovsky, el arte —o en la conceptualización posterior de Suvin, el arte de la literatura de ciencia ficción— puede servir como solución dado que: «The technique of art is to make objects “unfamiliar,” to make forms difficult» (Shklovsky, 1965, p. 12). Dicha dificultad estampada en el objeto por la desfamiliarización producida por el arte es, bajo las exigencias de la argumentación de Suvin, reformulado como el extrañamiento producido en el lector por las innovaciones del texto cienciaficcional.

Por añadidura, es importante clarificar que las proposiciones de Shklovsky y el discurso posterior sobre las conclusiones de Brecht en relación con el origen del concepto del extrañamiento cienciaficcional reflejan, de forma directa, la genealogía del concepto identificada por Suvin en *Metamorphoses of Science Fiction*. A partir de ello, Suvin declara: «This concept [the attitude of *estrangement*] was first developed on non-naturalistic texts by the Russian Formalists (“ostranenie,” Viktor Shklovsky) and most successfully underpinned by an anthropological and historical approach in the work of Bertolt Brecht» (Suvin, 1979, p. 6). Es también importante enfatizar que este discurso sobre Shklovsky, Brecht y el concepto del «extrañamiento» no pretende presentar una genealogía completa del término, pero sí una clarificación de los significados del concepto en relación con las conclusiones de Shklovsky y Brecht con el fin de presentar un espacio más coherente del significado del concepto «extrañamiento» como término fundamental en la función de la argumentación de Suvin y su definición de la cf como la literatura del extrañamiento cognitivo.

Con respecto a la desfamiliarización, el extrañamiento propuesto por Bertolt Brecht y, acto seguido, el concepto de extrañamiento utilizado por Suvin en la

formulación de las definiciones fundamentales de su poética cienciaficcional, cabe apuntar la importancia de la semejanza entre los objetos de estudio de ambos autores. Es una semejanza que ha proporcionado la equivalencia aparente entre el empleo del concepto del extrañamiento de ambos teóricos. Es una utilización retórica orientada a la formación de una poética teatral en el caso de Brecht y, como hemos visto, un empleo crítico con el fin de formar una poética de la cf en el caso de Suvin. En el caso de Brecht, es la composición y la examinación subsecuente de «theater for a scientific age» (Brecht, 1964, p. 121). En el caso de Suvin, es la postulación de una poética para la examinación metodológica de la aparición de la imagen de las ciencias en la literatura de la cf considerada como artefacto narrativo de épocas científicas.

Haber analizado la incorporación problemática por parte de Suvin de los relatos de Luciano de Samosata entre los objetos literarios de su estudio de la ciencia ficción, sostengo que, a diferencia de Brecht y la época científica singular identificada por el comentario citado de Brecht, Suvin identifica, comenzando desde la antigüedad romana, una pluralidad de épocas de carácter científico; épocas aptas, según Suvin, para la producción de textos cienciafccionales que el crítico contrasta con, en sus palabras: «periods with sluggish social dynamics» (Suvin, 1979, p. 26). Según el análisis histórico de Suvin, dichas épocas socialmente indolentes tienden a la producción literaria de textos de carácter mitológico o feérico en lugar de cienciaficcional.

Cabe apuntar que la afirmación histórica anterior de Suvin excluye una definición para el concepto controvertido de «sluggish social dynamics». En mi opinión, dicha exclusión sería un ejemplo claro del supuesto carácter «crude and excessively lacunary» (Suvin, 1979, p. x) del análisis literario-histórico de *Metamorphoses of Science Fiction*. Enfatizo, sin embargo, que dicha exclusión no representa la presencia de contradicción entre los conceptos constitutivos de la poética suviniana, pero sí un punto de insuficiencia en su indagación histórica. Es una insuficiencia que el propio Suvin admite (Suvin, 1979, p. x) y que tendría remedio con el complemento del texto de *Metamorphoses of Science Fiction* con otras investigaciones históricas de la genealogía de la ciencia ficción, investigaciones históricas que incluirían, por ejemplo, *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction* (1988), de Aldiss y Wingrove.

Para el establecimiento de principios básicos empleados en la composición de obras teatrales más aptas para el replanteamiento activo de preguntas sociopolíticas y la educación del público de una época científica alemana, Brecht incluyó en el epígrafe 44 de *A Short Organon for the Theatre* (1964) la definición a continuación citada del término

extrañamiento. Es una formulación después adueñada por Suvin para el discurso suyo sobre el extrañamiento cienciaficcional. El concepto de «Galilean estrangement» (Suvin, 1979, p. 9) presentado en el epígrafe 44 de *A Short Organon for the Theatre* postula una transición transformativa del sujeto desde una anti-cognitiva aceptación pasiva de los objetos constitutivos del mundo suyo a la práctica de una indagación activa de carácter suspicaz de los objetos constitutivos de su mundo logrado por la técnica de la alienación de lo familiar o cotidiano.

Dicho de otro modo, el sujeto es, por la ficción afrontada, forzado a la identificación simultánea y problemática de un objeto constitutivo de su mundo como familiar y como desconocido (Brecht, 1964, p. 192), dificultando las formas (Shklovsky, 1965, p. 12) para destapar las leyes del movimiento de la sociedad (Brecht, 1964, p. 193). En otras palabras, el texto –la obra de teatro de Brecht o el relato de cf estudiado por Suvin– destapa las inconsistencias, la demencia política de las sociales fácticas de los mundos del espectador y del lector gracias a la representación de dichos mundos en las sociedades ficticias del texto. Cabe mencionar que la mencionada representación ficcional del hecho fáctico –en el léxico suviniano, la extrapolación y analogía cienciaficcional de hechos fácticos de índole socio-tecnológica– está analizada más a fondo a lo largo del epígrafe correspondiente al nivel C.

Suvin identifica el extrañamiento de Brecht como «Galilean estrangement» (Suvin, 1979, p. 9) en referencia a la anécdota esclarecedora siguiente de Brecht, incluida en el epígrafe 44:

To transform himself from general passive acceptance to a corresponding state of suspicious inquiry he would need to develop that detached eye with which the great Galileo observed a swinging chandelier. He was amazed by this pendulum motion, as if he had not expected it and could not understand its occurring, and this enabled him to come on the rules by which it was governed (Brecht, 1964, p. 192).

Dicho esto, propongo las aserciones siguientes: (1) en lo anteriormente citado, el sujeto transformado por «suspicious inquiry» denominado por Brecht como «himself» es el espectador teatral, mientras que, en el caso del «Galilean estrangement» por la poética de Suvin utilizado, es el lector del texto cienciaficcional; (2) Suvin, en su introducción a las definiciones constitutivas de su poética, también incluye una referencia directa a la anécdota del candelabro del techo de Galileo como demostración del mismo distanciamiento –un extrañamiento, en las palabras de Suvin, «both cognitive and creative» (Suvin, 1979, p. 6)– producido por el texto cienciaficcional donde, en la

analogía de Suvin, el estudiado movimiento del candelabro es el estudiado funcionamiento antropológico y cosmológico del mundo fáctico representado en el mundo del texto de ciencia ficción, y (3) es también digno de mención que la utilización por parte de Suvin de la anécdota del epígrafe 44 de *A Short Organon for the Theatre* permite Suvin incorporar un ejemplo de un ejercicio heurístico del científico primordial, Galileo, un ejercicio utilizado por Galileo para la delimitación de principios de movimiento para, en el caso de Suvin, la delimitación de los principios de la función de la literatura de cf. Dicho de otro modo, la anécdota de la oscilación del candelabro, una historia fáctica de la ciencia empírica, contribuya, bajo las exigencias argumentales de Suvin, a la descripción del carácter de la cf, género en que la imagen de la ciencia y el raciocino figuran narrativamente de forma hegemónica.

En resumidas cuentas, los productivos proyectos de índole pedagógica aparentes en el concepto de la desfamiliarización propuesta por las publicaciones de Shklovsky y Brecht –proyectos fundamentados en la indagación activa, académicamente recelosa y social promovida por la literatura– son comparables con el proyecto del extrañamiento cognitivo propuesto por Suvin durante su delimitación de las definiciones del género cienciaficcional. La cognición suviniana cienciaficcional y el extrañamiento por dicha cognición producida en cooperación con el funcionamiento mismo de las ficciones de carácter científico representan un espejo estremecedor o, en palabras de Ernest Bloch: «a shocking and distancing mirror above the all too familiar reality» (Suvin, 1979, pp. 53-54).

Suvin sostiene que el extrañamiento cienciaficcional evidenciado por el texto de la cf promueve la transformación dinámica del entorno empírico del autor en lugar de «static mirroring of the author's environment» (Suvin, 1979, p. 10) en las literaturas de carácter mimético o naturalista. Dicho dinamismo transformativo de la cf es una función que, en la poética de Suvin, confirma el estatus del extrañamiento cognitivo como base del género cienciaficcional (Suvin, 1979, p. 61). Sobre las transformaciones dinámicas del ámbito empírico del autor evidenciadas en el contenido extrañado del mundo del texto de la cf, y la relación entre esa metamorfosis literaria y el replanteamiento sociopolítico producido por el texto de la ciencia ficción, me extiendo en el epígrafe correspondiente al nivel C.

2.4. La literatura de ciencia ficción, la paraliteratura suviniana y la Ley de Sturgeon

Entre los conjuntos de principios y reglas para la caracterización del género⁵² cienciaficcional suviniano, figura la clasificación de la cf como objeto literario (Suvin, 1979, p. 63) aunque la literariedad, o en cambio, la para-literariedad o sub-literariedad⁵³ (Suvin, 1979, p. 19) de dicho objeto es discutida por el teórico. Según Suvin, las leyes vigentes, «probable laws» (Suvin, 1979, p. viii) o definiciones que respaldan su poética gobiernan, entre sí, los mundos imaginarios de la literatura de ciencia ficción y son características inherentes en todos los textos del género y representan el *telos* (Suvin, 1979, p. viii) o finalidad de dichos textos.

Mientras tanto, los hechos textuales –o, en el léxico de Suvin, «observable facts» (Suvin, 1979, p. viii)– en que dichas leyes vigentes de la literatura cienciaficcional se basan existen solamente, según el crítico, en obras de un género de importancia estética, aunque, como hemos visto, el criterio para la designación de «importancia estética» no es concretado por Suvin. A juicio de Suvin, la importancia estética o los textos estéticamente significativos de la cf se encuentran en el 5 al 10 por ciento de las obras del género (Suvin, 1979, p. vii). Esa infrecuencia singular del texto cienciaficcional de importancia estética es, según Suvin, producto de las tendencias para-literarias del género. Argumentando que textos para-literarios contendrían obras no-canónicas, populares y plebeyas producidas en su mayoría desde la Revolución Industrial (Suvin, 1979, p. vii), Suvin manifiesta: «90 or even 95 percent of SF production is strictly perishable stuff, produced in view of instant obsolescence for the publisher's profit and the writer's acquisition of other perishable commodities» (Suvin, 1979, p. vii).

2.5. El organon de Benjamin

En relación con la utilización por parte de Suvin del término «organon», cabe mencionar que dicho término está entre los epígrafes introductorios de *Metamorphoses of Science Fiction* incluidos en la declaración siguiente de Walter Benjamin:

⁵² El contenido de la frase anterior se basa en la definición de «poética» del diccionario de la Real Academia Española.

⁵³ Sobre la sub-literatura, término por Suvin utilizado como sinónimo de «paraliteratura», el teórico declara: «relating ethics to physics (Hollywoodian happy-end, say) signifies a descent into sentimentalism, into what is properly called sub-literature» (Suvin, 1979, p. 19). Para un análisis del solapamiento de la física y la ética en la literatura fantástica de la taxonomía suviniana, véase al epígrafe correspondiente a la hibridación de los subgéneros proyectivos.

What is at issue is not (merely) relating the works of literary art to the historical context of their origin, but representing the time of interpretation (i.e. our time) in the time of their genesis. Thus literature becomes an organon of history (Benjamin, 1931, p. 464).

Cabe mencionar que, en su obra *Walter Benjamin: A Critical Life* (2014), los críticos Howard Eiland y Michael W. Jennings precisan el origen de la antes mencionada declaración de Walter Benjamin de su ensayo «Literary History and the Study of Literature» (1931). Durante su análisis, Eiland y Jennings etiquetan el ensayo de Benjamin como evidencia del estatus del crítico como intelectual de orientación izquierdista entregado con entusiasmo a la resolución de lo que Benjamin identificó como una crisis del contenido de la crítica literaria y, más ampliamente, la crisis de las ciencias y el arte (Eiland & Jennings, 2014, p. 345). Esta designación aplicada a Benjamin por Eiland y Jennings es también adecuada como una descripción breve pero acertada de la orientación académica de Darko Suvin, al fin y al cabo eminente teórico marxista de la intersección de las ciencias y la ficción, y de la aparente relación entre ambas entidades en los argumentos de los textos de cf.

Asimismo, la antes citada declaración de Benjamin sobre la literatura como un organon o instrumento de indagación para la investigación historia, una cita que sirve a Suvin como epígrafe para la introducción de un prefacio que introduce su poética cienciaficcional, será también útil como un resumen de diversos aspectos del estudio de Suvin de la literatura de la ciencia ficción. Sería, por ejemplo, relevante considerar un replanteamiento del antes citado epígrafe de «Literary History and the Study of Literature» de Benjamin con la reformulación cienciaficcional siguiente: El asunto en cuestión en *Metamorphoses of Science Fiction* no es (meramente) el tema del establecimiento de una relación entre las obras de la literatura de ciencia ficción y el contexto histórico del origen de dichas obras (esto es, el presente de los mundos donde la composición de las obras tuvo lugar), pero también la representación de las épocas de la interpretación de las obras (esto es, el presente de los mundos donde la lectura de las obras tiene lugar) vista en el contenido extrapolativo de carácter sociotecnológico de los argumentos de las obras cienciafccionales. Por consiguiente, la literatura de ciencia ficción se convierte en un organon para el estudio tecnológico y sociocultural de: la historia de los mundos del autor (esto es, los mundos donde la composición de las obras tuvo lugar) y la historia de los mundos del lector (esto es, los mundos donde la lectura de las obras tiene lugar). Dicho de otro modo, la literatura de ciencia ficción es un organon

para el replanteamiento de cuestiones socioculturales y para el estudio tecnológico y sociocultural de las historias del pasado, del presente y del futuro de los mundos cero⁵⁴.

Tras haber replanteado la declaración de Benjamin para la clarificación del término «organon» como instrumento de indagación en el contexto del estudio de la literatura de ciencia ficción como acto de habla⁵⁵ empleado para la presentación de especulaciones extrapolativas relacionadas con la reformación sociocultural y tecnológica de la historia humana, cabe mencionar el problema del contexto histórico identificado por Suvin en *Metamorphoses of Science Fiction* como punto de partida para las publicaciones de obras del género cienciaficcional.

⁵⁴ Para un análisis completo de la intersección intrigante del texto cienciaficcional y el replanteamiento de cuestiones socioculturales, véase *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y retórica de lo Prospectivo* (2010) de Fernando Ángel Moreno.

⁵⁵ Aunque un estudio completo de la intersección de las características de la literatura de ciencia ficción con el concepto multifacético del acto de habla no forma parte de los objetivos del presente estudio, cabe mencionar que el crítico alemán Wolfgang Iser manifiesta lo siguiente en su influyente estudio *El acto de leer* (1987) en relación con la formación de una definición adecuada para los «actos de habla»: «Los actos de habla son unidades de comunicación mediante las que las frases se transforman en frases situadas, esto es, en expresiones lingüísticas que obtienen su significado mediante su uso» (Iser, 1987, p. 94).

3. El nóvum como síntoma del nivel A

Como hemos visto, Suvin sostiene que el extrañamiento cienciaficcional –término primordial para la organización de las definiciones que le sirven para la delimitación de las características de su poética– es, en el léxico del crítico, un organon o, dicho de otro modo, una herramienta heurística para la examinación crítica del nóvum (Suvin, 1979, p. ix). El nóvum cienciaficcional –en contraste con el concepto del «Novum» de *The Principle of Hope* (1995) de Ernst Bloch– representa, según Suvin, la diferencia genérica principal entre el texto de cf y el texto mimético. El nóvum narrativo propuesto por Suvin es, en suma, una novedad insólita o «a strange newness» (Suvin, 1979, p. 4).

En el epígrafe «The World In Which Utopian Imagination Has a Correlate Real Possibility, The Categories Front, Novum, Ultimum and the Horizon» (Bloch, 1995, p. 195) del estudio *The Principle of Hope*, Bloch sostiene lo siguiente sobre su término «novum»: que las cualidades más esenciales del Novum son «possibility and finality» (Bloch, 1995, p. 202) y que la novedad histórica del Novum se distingue de lo que es denominado por él como «fashion-novelty» (Bloch, 1995, p. 201). La apropiación por parte de Suvin del concepto de Bloch del término «novum» como manifestación de lo que llama «the progressive newnesses of history» (Bloch 1995, p. 202), es, a mi juicio, astuto. Aunque el concepto de Bloch no es relacionado por él con el contenido del texto cienciaficcional, es, como término, apto para el análisis de la literatura de cf, dada la orientación especulativa o extrapolativa del género. Cabe apuntar que dicha orientación es denominada «uneasily futurological» (Suvin 1979, p. 28). También cabe apuntar que Suvin, en *Metamorphoses of Science Fiction*, identifica el antes mencionado estudio *The Principle of Hope* –un título traducido por Suvin como *Hope the Principal*– como la culminación intelectual de «Ernst Bloch’s monumental philosophical opus» (Suvin, 1979, p. 39).

Entre los ejemplos textuales de la novedad inaudita por Suvin propuesta a partir de los conceptos de Bloch, figuran, por ejemplo, las adaptaciones anatómicas del personaje Jimmy Anderson en el relato «A Boy’s Best Friend» (Asimov, 2018). Anderson, nacido en una colonia lunar y denominado por la narración como «Moonborn» (Asimov, 2018, p. 6), disfruta de modificaciones corporales provocados por la gravitación del satélite:

By Earth standards, he [Jimmy Anderson] was spindly, but rather tall for a 10-year-old. His arms and legs were long and agile [...] he could handle the lunar gravity as no Earthborn human being could. His father couldn't begin to keep up with him when Jimmy stretched his legs and went into the kangaroo hop (Asimov, 2018, p. 6).

En relación con la novedad anteriormente citada de la locomoción lunar de Jimmy Anderson, cabe mencionar la ubicuidad del nóvum de carácter anatómico en los textos cienciaficcionales⁵⁶. Es, por ejemplo, una novedad biológica también aparente en las torcidas piernas inauditas del poeta y diplomático alienígena Agnés de *White Queen* (1994), de Gwyneth Jones. Insinuando un diseño anatómico tanto novedoso como humanoide, el narrador de *White Queen* declara: «Agnés sat with his knees reversed in a relaxed posture, one hand cupped over his nasal against the chilly evening air» (Jones, 1994, p. 22).

También cabe apuntar que el anteriormente mencionado personaje, Anderson – ente adolescente cuyo cuerpo, como en el caso del alienígena Agnés, no existe en el entorno empírico del autor por la presencia de adaptaciones anatómicas extraterrestres– está fielmente acompañado durante sus paseos por los cráteres lunares por una inteligencia artificial mecánica legible, bajo las exigencias de la poética suviniana, como nóvum: el autómatas canino «Robutt» (Asimov, 2018, p. 8). Robutt es un robot provisto de un cerebro positrónico sencillo (Asimov, 2018, p. 8), pero en el contexto del ámbito empírico del autor un mecanismo inexistente posible y de carácter revolucionario.

Otro ejemplo destacado del anteriormente mencionado nóvum biológico se encuentra entre los textos de la ciencia ficción estadounidense contemporánea en la descripción detallada de la forma física y la función social de los cuerpos diversos de los Oankali, antagonistas interestelares de la trilogía *Lilith's Brood* de Octavia E. Butler. Es en la novela inaugural de la serie, *Dawn* (1987), donde el desarrollo narrativo del nóvum anatómico de Butler disfruta de su mayor éxito en términos de coherencia y consistencia. Tomando las conclusiones de Suvin en su artículo «Parables of De-Alienation: Le Guin's Widdershins Dance» (1975b) como punto de partida para el análisis del papel sociopolítico del nóvum anatómico aparente en la morfología de los Oankali, sostengo que la examinación narrativa en *Lilith's Brood* de las implicaciones del cuerpo alienígena Oankali tiene relación con la ejemplificación del artículo de Suvin.

⁵⁶ Para un análisis del antemencionado nóvum biológico de carácter anatómico, véase al epígrafe correspondiente al subgénero cienciaficcional del biopunk.

Sobre *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974) de Le Guin, por ejemplo, Suvin sostiene lo siguiente acerca de la función social de los mundos de los textos de cf: «the quest for and sketching of a new, collectivist system of no longer alienated human relationships [arises] out of the absolute necessity for overcoming an intolerable ethical, cosmic, political and physical alienation» (Suvin, 1975b).

En el caso de *Dawn*, de Butler, la alienación cienciaficcional analizada por Suvin es resultado del desastre ético, político y físico de la apocalíptica guerra atómica terrestre que, al comienzo de la novela y en el inicio de la invasión de los Oankali, hace necesario, según los invasores, el proyecto de la producción de una raza híbrida compuesta por progenitores humanos y Oankali. Dicha hibridación, un proyecto que pretende la combinación genética de lo humano con lo extraterrestre, representa una desalienación que concuerda con las conclusiones de Suvin en «Parables of De-Alienation», dado que el cruce impuesto por los Oankali proporcionaría participación en una sociedad emergente a la humanidad restante de la obra después de la implosión atómica de la sociedad terrestre.

El cruce Oankali también hace, en mi opinión, menos extraños los entes extraterrestres del texto y, como resultado, representa un proceso de des-extrañamiento, dado que la mayoría de los personajes humanos, después de la imposición del cruce, forman parte genética de una nueva raza tanto extraterrestre como humanoide. A propósito, el artículo de Suvin cita, como mecanismo de desalienación, «Shevek's unifying ansible» (Suvin, 1975b), nóvum de la novela *The Dispossessed* (1994). El ansible es, por ejemplo, descrito en la narración de Le Guin como: «an instantaneous communication device» (Le Guin, 1994, p. 636) y es utilizado por el imperio Hainish para el envío instantáneo de mensajes a través de distancias galáctica. A propósito, el comienzo del capítulo uno del canónico *The Left Hand of Darkness* (1976) revela que la fuente del texto de *The Left Hand of Darkness* es, de hecho, un informe de carácter diplomático y antropológico enviado por ansible por el emisario de la confederación Ekumen, Genly Ai. El informe ficticio declara: «From the Archives of Hain. Transcript of Ansible Document» (Le Guin, 1976, p. 5).

En términos generales, el nóvum cienciaficcional es, para Suvin, un recurso literario de carácter hegemónico, un elemento textual que gobierna el contenido del texto cienciaficcional. El nóvum es, en el resumen suviniano, aparente en la incorporación textual de una ubicación o ente —«a *locus* and/or *dramatis personae*» (Suvin, 1979, p. viii)— cuyas características divergen de modo radical o significativo de las características

de los tiempos, lugares y personas de la ficción mimética, empírica, o naturalista (Suvín, 1979, p. viii), ficciones en sí tipificadas por el análisis de Suvín por su presunta recreación textual del ámbito empírico del autor (Suvín, 1979, p. 4). Son ficciones cuyos ámbitos textuales y cuyos entornos literarios de carácter miméticos excluirían, por ejemplo, la colonia lunar del personaje Jimmy Anderson del relato «A Boy's Best Friend» de Asimov o el ansible del Ekumen de Le Guin.

Cabe apuntar que, sobre la utilización del término «ámbito empírico del autor», Suvín propone lo siguiente: «I shall here substitute for “reality” (whose existence independent of any observer or group of observers I do not at all doubt, in fact) the concept of “the author's empirical environment,” which seems as immediately clear as any» (Suvín, 1979, p. 4). Analizo la supuesta objetividad de la existencia del ámbito empírico del autor durante mi análisis posterior del concepto suviniano del mundo cero en el epígrafe correspondiente al nivel C. A propósito, la incorporación textual del nóvum suviniano también le sirve a Suvín para su delimitación poética de la literatura de la ciencia ficción de los otros géneros fantásticos, géneros definidos por el teórico, en oposición a la ficción naturalista, como conjuntos de relatos ficcionales sin validación empírica, pero posibles en relación con las normas cognitivas de carácter cosmológico y antropólogo de la época de composición del texto (Suvín, 1979, p. viii). En el epígrafe correspondiente al nivel B, analizo el concepto de la validación cognitiva por Suvín propuesta para la delimitación genérica entre la ciencia ficción, los géneros fantásticos contiguos y la ficción mimética.

Por ende, el nóvum narrativo es, según la poética cienciaficcional propuesta por Suvín, una condición necesaria para la definición de cf (Suvín, 1979, p. 65) y requiere, como correlato imprescindible, la instalación textual de un ámbito alternativo que corresponde a una secuencia implícita de épocas históricas alternativas o, en el léxico del crítico, «a different and alternative timestream» (Suvín, 1979, p. 84). Por cierto, Suvín sostiene que «An aesthetic novum is either a translation of historical cognition and ethics into form, or (in our age perhaps more often) a creation of historical cognition and ethics as form» (Suvín, 1979, p. 80). Según Suvín, la literatura de cf es, como consecuencia, un sistema simbólico centrado en el nóvum y su validación cognitiva, su explicación en términos concretos e imaginarios que, entre sí, obedecen las normas de la realidad narrativa del texto. En palabras del teórico:

Probably the most important consequence of an understanding of SF as a symbolic system centered on a novum which is to be cognitively validated within the narrative reality of the tale and its interaction with reader expectations is that the novelty has to be convincingly explained in concrete, even if imaginary, terms, that is, in terms of the specific time, place, agents, and cosmic and social totality of each tale (Suvin 1979, p. 80).

Cabe apuntar que el operante nóvum cienciaficcional –componente textual cuya funcionalidad textual está opuesta a la disfunción narrativa del denominado «inoperative novum» (Suvin, 1979, p. 218) o «fake novum» (Suvin, 1979, p. 82)– pertenece, dada su novedad, a categorías de clasificación sociológicas, biológicas, antropológicas, y cosmológicas que, por el carácter y el contenido de dichas categorías, divergen del ámbito empírico del autor (Suvin, 1979, p. 238) y producen, por consiguiente, «a specifically roundabout way of commenting on the author's collective context –often resulting in a surprisingly concrete and sharp-sighted comment at that» (Suvin, 1979, p. 84). Sobre el replanteamiento de cuestiones socioculturales provocado por la hegemonía narrativa del insólito nóvum cienciaficcional, me extenderé durante el epígrafe correspondiente al nivel C.

El concepto esencial del nóvum cienciaficcional, así definido por los argumentos de *Metamorphoses of Science Fiction*, se puede desarrollar de varias maneras y principalmente por la incorporación del término «premisa» propuesto en el presente estudio.

3.1. Sobre lo que podría ser

Respecto al nivel A, la poética suviniana coincide en la presencia en los textos de cf de una propuesta especulativa a partir de hechos o posibilidades sociotecnológicas o tecnohechos que resumo como «lo que podría ser» en los mundos cero del escritor o lector. En este sentido, sobre la centralidad del concepto del nóvum en el campo contemporáneo de la crítica literaria de la cf, Moreno explica que el concepto del nóvum propuesto por Suvin en *Metamorphoses of Science Fiction* «se ha mantenido hasta hoy para designar la variable argumental que es imposible sin ser sobrenatural y que impulsa toda la estética narrativa de una obra de ciencia ficción» (Moreno, 2013, p. 5). Como nivel A, entiendo que, en algún momento, un personaje, un narrador o un lector aceptan hechos o posibilidades socio-tecnológicas de los mundos múltiples del texto, hechos o

posibilidades representados por el nóvum que contradicen las premisas sociotecnológicas de su contexto social pero que no son considerados imposibles. El concepto de «premisa»⁵⁷, que se encuentra en la descripción del nivel A incluida, hace referencia al incompleto conocimiento refutable de un personaje, lector o escritor sobre hechos o posibilidades sociotecnológicas de los mundos del texto, en el caso del personaje, lector o escritor.

3.1.1. El origen del nóvum

En el nivel A, los sistemas cienciaficcionales de construcción del mundo cienciaficcional se aglutinan bajo el concepto de «nóvum». La existencia de un nóvum y su campo de acción es, en el fondo, el nivel A. Darko Suvin es quien propone por primera vez este término en relación con el estudio de la ciencia ficción y se ha convertido en central para la mayor parte de la teoría de la cf.

En *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction* (2007), Prucher define el término nóvum como «the primary element in a work of science fiction by which the work is shown to exist in a different world than that of the reader» (Prucher, 2007, p. 133). Prucher indica que el término así definido tiene origen en dos publicaciones de Suvin: (1) *On Poetics of SF Genre in College English* (1972) donde Suvin hace referencia al nóvum como «a strange newness» (Prucher, 2007, p. 133) y *Metamorphoses of Science Fiction* donde Suvin declara que la ciencia ficción «is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional ‘nóvum’ (novelty, innovation) validated by cognitive logic» (Prucher, 2007, p. 133). Por tanto, el nóvum de un texto de cf es entendido como un elemento argumental –de carácter socio-tecnológico– previo a la narración cronológica de los hechos o expuesto durante el transcurso de dicha narración– que:

⁵⁷ Mi utilización del término «premisa» tiene origen en la obra de Dick «We Can Remember It For You Wholesale», cuento incluido en la colección *We Can Remember It For You Wholesale And Other Classic Stories* (2011). Durante dicho cuento, el protagonista, Douglas Quail, residente de un «smog-infested Chicago» (Dick, 2011, p. 36) del futuro, contrata la empresa *Rekal, Incorporated* y a su pragmático dirigente, McClane, quien luce un traje de «Martian frog-pelt» (Dick, 2011, p. 37), para llevar a cabo un caro procedimiento peligroso de «false memory implantation» (Dick, 2011, p. 41). Después de dicho procedimiento, Quail reflexiona lo siguiente: «He’d [Quail would] have to hold two opposite premises in his mind simultaneously: that he went to Mars and that he didn’t» (Dick, 2011, p. 41).

- 1) es aparentemente explicable desde las leyes de la naturaleza consensuadas por una parte importante de la comunidad científica en los mundos cero.
- 2) es resultado de un descubrimiento, una invención o una innovación social.
- 3) provoca un cambio social contundente en el carácter del mundo del texto (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 5-6).

La ruptura que el nóvum provoca en el mundo del texto es la fuente principal de la diferencia entre el mundo del relato y el mundo del escritor y lector (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 47). El concepto de nóvum introducido en *Metamorfosis de la ciencia ficción* por Suvin y después analizado por Csicsery-Ronay Jr. en *The Seven Beauties of Science Fiction* requiere para establecer mejor un nóvum coherente y plausible que no contradiga la lógica de la sociedad, ni la historia natural del escritor o lector (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 47). En mis conceptos de nóvum y de literatura de ciencia ficción, se admiten hechos aparentemente incoherentes siempre que dichas incoherencias estén tomadas como coherentes en un sistema de racionalidad, un sistema internamente consistente, de un personaje. No excluyo de la categoría de nóvum de la cf, por ejemplo, las novedades extrañas empleadas durante los delirios drogados del Bob Arctor de Dick, como no excluyo tampoco los mecanismos tecno-místicos de las visiones divinas del cuerpo-universo del Teo Kaner de Gorodischer.

En desacuerdo con Suvin, no entiendo que los conceptos de coherencia, la lógica social y la historia natural del escritor o lector coincidan obligatoriamente con los conceptos de coherencia, lógica social e historia natural del personaje. Hacerlo descartaría ejemplos importantes de nóvum de argumentos de textos canónicos indispensables, según la mayor parte de los críticos de cf. Descartaría las conclusiones producidas por la paranoia del Bob Arctor de Philip K. Dick y también la filosofía de la tecnología orgánica de los ingenieros genéticos intergalácticos, los Oankali de *Lilith's Brood* de Butler.

Si el nóvum del concepto de Suvin de *Metamorfosis de la ciencia ficción* tiene como fin, como argumenta Csicsery-Ronay Jr., la producción de un cambio significativo en la actitud del lector sobre su sociedad e historia natural (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 49), se entiende por qué el nóvum no debe, para el concepto de Suvin, contradecir la lógica de la sociedad, ni la historia natural del escritor o lector. Un autor debe emplear, durante la escritura del texto, un sistema ficticio de sociedad o historia consistente con el sistema del lector para después producir, durante la lectura, un cambio en las actitudes del lector sobre dicho sistema. Si un autor de un argumento de cf quiere producir, por ejemplo, un cambio en la actitud del lector de dicho argumento sobre la historia de la

práctica de la esclavitud en los Estados Unidos durante el siglo XIX debe utilizarse durante la construcción del mundo del texto, y durante la composición de este, hechos históricamente válidos sobre la esclavitud estadounidense. El argumento cienciaficcional, con contenido históricamente válido relacionado con la esclavitud estadounidense de la novela *Kindred* (1979), de Octavia E. Butler, es un ejemplo tan llamativo como eficaz de eso. Cabe apuntar el solapamiento cronológico de las publicaciones en 1979 de *Kindred*, como novela de ciencia ficción, y *Metamorphoses of Science Fiction*, como estudio primordial de la estructura literaria de la ciencia ficción.

Mientras se entienda la posición de la no-contradicción de la lógica de la sociedad, ni de la historia natural del escritor o del lector se ve, especialmente con el ejemplo de la novela ejemplar *Kindred* antes citada, la importancia de la utilización de datos sociales e históricos válidos para realizar el fin de la producción de un cambio de actitud para el lector (un fin didáctico). Por ello, me gustaría extender la posición de no contradicción de Suvin, y expandir el concepto del *nóvum* socio-históricamente válido (según el lector) de Suvin hasta el concepto de *nóvum* (y de carácter de mundo de un texto cienciaficcional donde dicho *nóvum* existe) que sí contradice hechos tanto sociales como históricos del lector para producir el fin didáctico (en dicho lector) de un cambio de actitud social o histórica.

En el empleo cienciaficcional de la extrapolación, utilizo aquí el nivel C de mi concepto de argumento de ciencia ficción: la construcción (por parte del autor durante la composición y por parte del lector durante la lectura) de un mundo a partir de un argumento de cf comienza con hechos sociohistóricos no contradictorios (según las premisas del lector) que después sufren (o disfrutan) de una distorsión social o una remodelación histórica. Se trata de una distorsión de contenido tecno-mecánico que produce los mundos del texto cuyas lógicas sociales e historias naturales son distintas (y a veces vertiginosamente distintas) de las sociedades de los mundos cero de escritor y lector. No es solamente el carácter del *nóvum* (un carácter que debe contradecir de una forma punzante las premisas del lector) que puede producir novedades extrañas, social e históricamente hablando, sino también el carácter del mundo del texto en sí donde el *nóvum* opera puede (y debe) producir dichas contradicciones.

Sin embargo, es posible interpretar la posición antes mencionada (y aquí desafiada) de la *Metamorfosis de la ciencia ficción* de que un *nóvum* (y el mundo del argumento de la cf donde el *nóvum* opera) sean coherentes social e históricamente según las premisas del lector, en términos de preservación de la plausibilidad. Tal vez sería más

correcto interpretar la posición de la *Metamorfosis* de Suvin (que supone la importancia de no-contradicción social e histórica en la validación de un nóvum) como un medio para el fin de la producción de un nóvum y un mundo ficticio plausible que, desde dicha plausibilidad, mejor instruirá al lector, por el mero hecho de que un argumento plausible es más eficaz.

3.2. Sobre la intersección del nivel A y la premisa cienciaficcional

Describo el concepto de premisa cienciaficcional como un incompleto conocimiento refutable sobre «lo que es el caso» o «lo que puede ser el caso» en términos de hechos y posibilidades sociotecnológicos en los mundos del texto o los mundos del escritor o lector. Por nivel A, entiendo una primera estructura simbólica del texto de cf derivada de la aceptación por parte de un personaje, un narrador o un lector de hechos o posibilidades sociotecnológicas de los mundos múltiples del texto, hechos o posibilidades representados a su vez por el nóvum y que contradicen premisas sociotecnológicas del mundo cero. Las premisas socio-tecnológicas están regidas por recursos poéticos del idioma incluyendo sintaxis y léxico —en un sentido amplio— presentes a lo largo del texto. A partir de estas propuestas lingüísticas, un texto de cf construye un conjunto de expectativas, proposiciones interdependientes y ordenamientos de descripción silogística para la validación y la evaluación de hechos sociotecnológicos, de hechos y posibilidades antropológicas y cosmológicas de los mundos ficticios del texto cienciaficcional a partir de los mundos fácticos o mundo cero del escritor o del lector «mediante una cognición científicamente metódica» (Suvin, 1979, p. 97) o «metódicamente sistemática» (Suvin, 1979, p. 96).

Las premisas del nivel A funcionan para el personaje, el lector o el escritor como leyes, lógicas y sistemas múltiples de racionalidades diversas, pero responden siempre a problemas del mundo fáctico que se desarrollarán ficcionalmente a lo largo de la obra mediante herramientas literarias. A propósito, el carácter de rompecabezas amenazador, de puzle improbable y peligroso del nóvum de cf produce, para los personajes de dichos mundos y para los lectores de dichos argumentos, extrañamiento. Dicho extrañamiento y sus procesos de desfamiliarización y distanciamiento —una desfamiliarización y distanciamiento tanto para personajes como para el lector— está estrechamente

relacionado con el concepto de la contradicción de premisas de personaje, lector y escritor identificados en el nivel A del concepto de la cf arriba citada.

Sería, por ejemplo, acertado concluir que el carácter y las consecuencias del extrañamiento de *Metamorphoses of Science Fiction* de Suvin es una fuente, entre otras, del concepto de contradicción de premisas del trabajo presente. Dichas premisas son, para los propósitos de esta investigación, las conclusiones inconcluyentes en el mundo incompleto del argumento, establecidas sin esperanza de una estabilidad absoluta, tanto por personajes como lectores sobre «lo que puede ser el caso» y «lo que es el caso» sociotecnológicamente tanto en los mundos de los argumentos como en los mundos cero del escritor y lector.

3.2.1. Novell y el nóvum

En su estudio «Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas» (2008) Novell sostiene lo siguiente sobre el carácter y la función del nóvum de la cf: (1) que el nóvum «es discontinuo, extraño en sí mismo, ajeno a la realidad empírica aunque pueda estar basado en ella» (Novell, 2008, p. 197); (2) que el nóvum de la cf es un «elemento innovador y ajeno» que «domina la narración de tal manera que ésta no sería funcional si no existiera» (Novell, 200, p. 201); y (3) que «a pesar de que el *novum* sea un elemento ajeno al mundo empírico, a pesar de la innovación cognoscitiva que pueda presentar, no es posible si no está situado en relación con elementos familiares al mundo empírico» (Novell, 2008, p. 211).

De modo similar, en «An Interview with Octavia E. Butler» (1990), entrevista de interés incluida en el compendio *Conversations with Octavia Butler* (2010), Butler declara inequívocamente que: «If I was told something was science fiction I would expect to find something dealing with science in it» (Francis, 2010, p. 28). De modo similar, las premisas del nivel A sirven para la identificación de marcas textuales relacionadas con la ciencia o, en las palabras de Butler, «dealing with science» (Francis, 2010, p. 28), y son conocimientos utilizables por parte del personaje, lector o escritor para la validación del nóvum «mediante una cognición científicamente metódica» (Suvin, 1979, p. 97) o «metódicamente sistemática» (Suvin, 1979, p. 96). Consecuentemente, concibo las premisas del nivel A como datos científicos y por consiguiente datos incompletos y

refutables, dado que el conocimiento científico en sí es obediente a los resultados de observación, experimentación y accidente, siempre incompleto y refutable.

Se debe clarificar la caracterización anterior del concepto de «premisa» como expectativas, proposiciones interdependientes y ordenamientos de descripción silogística. He elegido en este subcapítulo referirme a las premisas del nivel A como expectativas para destacar mejor la distinción entre premisas y expresiones de certidumbre dado que las premisas son, como incompletos conocimientos científicos, vulnerables a refutación proveniente de datos derivados de observación y experimentación. Por el contrario, una expresión de certidumbre no-científica resiste la refutación y es invulnerable a datos empíricos. Un ejemplo notable de dicha certeza no-científica sería la confirmación de la existencia y la eficacia de la brujería élfica por el narrador omnisciente del texto fantástico-épico *Firstborn* (2004), primer volumen de la trilogía *The Elven Nations* de la prolífica serie aparentemente no-cienciaficcional *Dragonlance*. Como ejemplo de una expresión de certidumbre relacionada con hechos imposibles posibilitados por la magia de los mundos de los textos de la literatura maravillosa, el narrador de *Firstborn* informa el lector: «The island's⁵⁸ naturally occurring marble and quartz formations had them been spell-shaped by the Silvanesti [elves], transforming them into houses and towers» (Thompson & Cook, 2004, p. 3).

A continuación, he elegido referirme a la premisa A como «proposiciones interdependientes» en lugar de describirla como una unitaria certeza monolítica del personaje, lector o escritor dado que las premisas del nivel A reflejan, para los propósitos del presente estudio, el carácter incompleto de la indagación científica explorada en el contexto narrativo de los múltiples mundos maleables de la cf. Las premisas del nivel A aportan propuestas de hecho y de posibilidad vulnerables a la refutación de datos contradictorios y que requieren, como resultado, la cooperación corroborativa de postulados complementarios y de otras conjeturas no-conclusivas, que afectarán de maneras muy diversas en cada obra en particular al conjunto de las estructuras simbólicas de cada texto literario.

Clarifico que he elegido, en este subcapítulo, referirme a las premisas del nivel A como «ordenamientos de descripción silogística» dado que las premisas sociotecnológicas del texto cienciaficcional sirven como reglamentos para la determinación de hecho o «lo que es» y de posibilidad o «lo que puede ser», y funcionan

⁵⁸ La antedicha isla es Fallan Island, ubicación de Silvanost, fluvial ciudad capital de los elfos monárquicos de *Firstborn*, los Silvanesti (Thompson & Cook, 2004, p. 3).

como *ground rules* o dictados de «causality or physics that are accepted as a given in a work of fiction» (Wolfe, 1986, p. 50). Son, en los mundos de los argumentos de ciencia ficción, reflejos –tanto fieles como retorcidos– de los mundos cero del escritor y del lector. Además de estar simplemente limitados por una mera consistencia interna, como es el caso en cuentos de hadas y otros argumentos de la literatura fantástica, los *ground rules* de un argumento de ciencia ficción están, siguiendo los niveles A y C de mi concepto, también relacionados por imitación, distorsión u otras extrapolaciones con los hechos de los mundos del escritor y lector (Wolfe, 1986, p. 108).

Las premisas, como compendios de incompleto conocimiento refutable, y utilizables para «la validación científica de los hechos [en el texto] narrados» (Vélez García, 2007, p. 12) son silogísticas y sirven el texto como deducciones dialécticas de carácter descriptivo. Es importante clarificar que la cita anterior, proveniente de *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica* (2007) de Juan Ramón Vélez García, hace referencia en su contexto original a la conclusión de que la ciencia ficción hispanoamericana muestra una «ausencia significativa de datos científicos empíricos que sustenten la trama» (Vélez García, 2007, p. 12). Considero esa supuesta «ausencia» durante mi análisis de la cienciaficcionalidad de «Los embriones del violeta».

3.2.2. El Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias

El origen de mi utilización del término «ordenamiento» en relación con la presentación del concepto de premisa tiene origen en *Bajo las jubeas en flor* (1987), novela mosaico de Gorodischer que incluye, entre sus cuentos-capítulos, el relato «Los embriones del violeta»⁵⁹. En *Bajo las jubeas en flor*, el Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias es un ubicuo e incompleto libro de extensión infinita. Es un misterioso tomo de carácter absurdo que contiene la fiel y siempre creciente grabación de hechos y posibilidades del mundo múltiple del universo del texto. Es un paradójico archivo extraterrestre irracionalmente organizado por la escritura anónima de escribas dispersa a lo largo de siglos y de galaxias lejanas.

⁵⁹ Durante el largo (pero placentero) proceso de la composición de este estudio, escribí varios borradores de este capítulo en el que usé el término «Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias» en lugar del más sencillo, pero igual de satisfactorio, término «premisa». Culpo a la genialidad narrativa de Gorodischer por mi atracción persistente al uso de dicho término.

Desde mi primer encuentro con el Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias en las densas páginas de *Bajo las jubeas en flor*, he sospechado que el carácter del concepto de «premisa» que propongo para esta investigación es parecida al Ordenamiento ficticio propuesto por la narración de Gorodischer. Ambos, tanto el Ordenamiento cienciaficcional como el concepto de premisa de este estudio, sirven como compendios de hecho y de posibilidad. Ambos sirven como catálogos de «lo que es» y de «lo que puede ser». Ambos, el Ordenamiento como objeto y la premisa como concepto, sirven como intentos, tanto en los ficticios mundos múltiples del personaje como en los fácticos mundos del lector y escritor, de lograr la descodificación y la catalogación de las aparentemente plausibles improbabilidades sociotecnológicas de tramas de índole cienciaficcional.

3.3. Premisas antropológicas y cosmológicas

En este sentido, los mundos de los textos de cf son entendibles y, más allá incluso, poéticamente fructíferos como estructuras complejas de contradicciones a partir de premisas antropológicas y cosmológicas⁶⁰, así como de representaciones verosímiles de hechos e incluso de paradigmas espaciales y temporales existentes de los mundos cero. Estas contradicciones son la base poético-ficcional de cualquier texto de cf, como espero demostrar a lo largo de este trabajo. Estos elementos estructurales del texto de cf permanecen siempre –por el peso de su relatividad, de su indeterminación y de su posibilidad de contradicción– dependientes del factor determinante, un descubrimiento científico, una invención, un paradigma sociopolítico alternativo, en suma, un nóvum del mundo del texto y vulnerables al carácter y las consecuencias sociotecnológicas de todos ellos. Todos estos elementos se configuran como creencias o conjeturas, postulados o presunciones, supuestos o suposiciones sobre «lo que es» –en el caso de los mundos del personaje– o «lo que puede ser» en el caso de los mundos del escritor o del lector. La naturaleza contradictoria, pero plausible, respecto a la interacción fáctico-ficticio es en el fondo la premisa necesaria para que un texto sea considerado cf. Esto implica importantes

⁶⁰ Mi uso de la dicotomía antropológica–cosmológica tiene origen en el concepto de Darko Suvin de «normas cognoscitivas (cosmológicas y antropológicas)» (Suvin, 1979, p. 10) propuesta en *Metamorphoses of Science Fiction*.

consecuencias sociopolíticas, como hemos visto. La narrativa de cf ha centrado la expresión de este juego contradictorio ficcional en un elemento argumental: el nóvum.

3.3.1. Premisas antropológicas y cosmológicas como micronarrativas

El concepto de premisas antropológicas y cosmológicas de este estudio es también comparable con el concepto de «micronarrativa» presentado por Mary Klages en su obra *Literary Theory: A Guide for the Perplexed* (2006). Según Mary Klages, micronarrativas, como conclusiones inconcluyentes, son «small stories, small theories, which might explain a certain set of phenomena, but which don't make any claims to universal truth» (Klages, 2006, p. 174). Como ejemplo de mi comparación entre las micronarrativas de Klages y el concepto de premisas como conclusiones inconcluyentes, ofrezco el caso del sinólogo divino Teo Kaner, del cuento «Los Sargazos» de *Bajo las jubeas en flor*. En dicho cuento, una «historia de un hombre que encuentra el universo en una habitación de su casa» (Gorodischer, 1987, p. 36), el personaje Kaner adquiere omnisciencia durante sus visitas a la habitación-universo. Las premisas del personaje, durante dichos períodos de omnisciencia, serían por definición tanto completas como concluyentes, pero se vuelven más falibles e incomprensibles al salir de la habitación. En conclusión, he elegido citar el concepto de «micronarrativa» de *Literary Theory: A Guide for the Perplexed* de Klages, no porque refleja todas las conclusiones del presente estudio, sino porque conceptos específicos suyos concuerdan productivamente con mi presentación del concepto de la premisa en el texto de la ciencia ficción.

3.3.2. Parámetros de la novedad cienciaficcional

Así, todo lo anterior tiene relación con diversos aspectos narrativos que contemplan: (1) la cf como «ficción[es] basada[s] en elementos hoy imposibles, pero no sobrenaturales» (Moreno, 2012, p. 11); (2) el nóvum como «un elemento no realista, pero plausible» que sirve «como motor de un relato» (Moreno, 2012, p. 12) cuyos ejemplos en argumentos de cf pueden incluir entre otros «la visita de una raza extraterrestre éticamente superior, la creación de clones o la colaboración con inteligencias artificiales autoconscientes» (Moreno, 2012, p. 12); y (3) el nóvum como un acontecimiento, ente u

objeto de carácter socio-tecnológico que «dirige la trama y potencia el desarrollo de las inquietudes culturales sobre el presente» (Moreno, 2012, p. 12) del escritor o lector. Así, se entiende que la irrupción del nóvum en el mundo del texto deshace, contradice, confunde o derriba apriorismos sociopolíticos. Por consiguiente, hace necesaria la asimilación, por parte del personaje o lector, de premisas sociopolíticas nuevas, de códigos y de conclusiones, de sistemas de silogismos y de patrones de proposiciones para el restablecimiento en el mundo del texto del orden antropológico o cosmológico interrumpido por el nóvum.

El nóvum del texto de cf es una novedad describable como «historically unprecedented and unpredicted» (Csicsery-Ronay 2008, Jr., p. 2008: 6) que interviene en «the routine course of social life and changes the trajectory of history» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 6) del mundo del texto. Un nóvum sería, por ejemplo, una nueva invención, artilugio o relación (Suvin, 1979, p. 36), un rito sociotecnológico imprevisto, una habilidad asombrosa de origen racional o un ser zoológicamente insólito. El nóvum, como nivel A, puede ser, por ejemplo, un aparato improbable o una técnica revolucionaria (Suvin, 1979, p. 95). Los «fictive nóvums» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 5) son «rationally explicable material phenomenon[a], the result of an invention or discovery, whose unexpected appearance elicits a wholesale change in the perception of reality» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, pp. 5-6) en las sociedades tecnorevolucionarias (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 6) del mundo del texto de ciencia ficción.

El nóvum, como una novedad tanto extraña como problemática en su carácter y las consecuencias de dicho carácter, representa para algunos de los personajes de textos de cf y para todo lector un hecho sociotecnológico que no es y no puede ser –según el ordenamiento inherente en las premisas del personaje o lector–, pero que es ineluctablemente real en un momento dado del argumento. Es un hecho socio-tecnológico tanto improbable como obstinado en el mundo inestable –desde el punto de vista del mundo cero– del texto de cf. El nóvum es, en otras palabras, simultáneamente lo que no puede ser y lo que es. Es una contradicción de premisas para un lector enfrentado sucesiva y sistemáticamente con unos personajes o (para usar los términos del trabajo presente) con una ciencia imaginaria. Lo sistemático de dicha ciencia imaginaria incluye las herramientas de hipótesis y experimentación especificadas en el nivel B del concepto de ciencia ficción de este trabajo. Son herramientas utilizadas analíticamente por parte del personaje para intentar proporcionar al argumento una solución –muchas veces fallida y fútil– al problema de las consecuencias del carácter sociotecnológico del nóvum.

Es imprescindible subrayar el carácter revolucionario del nóvum en el contexto del mundo de su texto y el revuelo que la interrupción de dicho nóvum provoca por necesidad entre los personajes del texto. Existe, por supuesto, la posibilidad de la producción –por las palabras del escritor y lector– de un mundo cienciaficcional que carece de personajes –un mundo vacío– o que carece de personajes conscientes o inteligentes –por ejemplo, un mundo vegetativo– requeridos para la identificación del nóvum como nóvum por un personaje y la organización de una respuesta metódica (detallada en el nivel B) al nóvum. En dichos casos de mundos vacíos o vegetativos de la ciencia ficción, la responsabilidad de la identificación de nóvum y de respuesta sistemática recae sobre los hombros caídos del lector ideal. Esto crea un revuelo problemático producido por el carácter y las consecuencias del nóvum que requiere la respuesta metódica de las ciencias imaginarias del nivel B, como hemos visto.

3.6. El nóvum y la subversión de certeza

Si el cuento fantástico «reivindica la irracionalidad y lo inexplicable» (Ferrerías, 1995, p. 14), la literatura de la ciencia ficción, en cambio, reivindica la ductilidad sistemática de las racionalidades diegéticas y sus ciencias imaginarias. La cf –aunque sociotecnológicamente insólito– transforma lo inexplicable en lo explicable utilizando metodologías cognitivas avivadas por las lógicas verosímiles autónomas del texto. Haciendo uso del análisis introductorio del estudio «Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar A. Poe a Freddy Krueger» (1995) del crítico Daniel F. Ferrerías –un uso que requiere la modificación de conceptos propuestos por Ferrerías en relación con su análisis de lo fantástico para mi análisis de la literatura de ciencia ficción– sería productivo proponer lo siguiente: Un nóvum –elemento proyectivo problemático para el personaje cienciaficcional que intente afrontarse con él a través de los instrumentos-sistemas de las ciencias imaginarias– puede ser relacionado con los conceptos de lo que es por Ferrerías denominado «las distinciones generativas elaboradas por Tzvetan Todorov» (Ferrerías, 1995, p. 14) en el canónico *Introduction à la littérature fantastique* (1970).

Reflejando el funcionamiento de «lo extraño» y «lo insólito» de la taxonomía de Todorov, el nóvum cienciaficcional –un elemento textual tanto extraño como sociotecnológicamente insólito– se explica «racionalmente al final del relato» (Ferrerías,

1995, p. 14) o durante el transcurso del argumento a través de las ciencias imaginarias del nivel B. En otras palabras, en el caso extraño y sociotecnológicamente insólito del nóvum cienciaficcional «lo que parecía a primera vista escapar a las leyes físicas del mundo tal y como lo conocemos no es en realidad más que un engaño de los sentidos [...] que se acabará resolviendo según estas mismas leyes que sólo eran un desafío en apariencias» (Ferrerías, 1995, p. 14).

Modificando el comentario de Ferrerías, recalco que las leyes cosmológicas del texto cienciaficcional son, bajo las exigencias del presente estudio, legibles como leyes diegéticas que excluyen la contradicción interna, aunque divergen de las leyes cosmológicas del mundo extradiegético para la preservación textual de la verisimilitud autónoma del funcionamiento cosmológico y antropológico del mundo diegético. En cambio, si el funcionamiento sociotecnológico de lo insólito diegético es –bajo las leyes cosmológicas y antropológicas del texto– inexplicable o, dicho de otro modo, si «el fenómeno natural permanece sin explicación cuando se acaba la narración» (Ferrerías, 1995, p. 14), entonces nos encontramos antes un texto maravilloso como en el caso de los cuentos de hadas, las fábulas y las leyendas (Ferrerías, 1995, p. 14)⁶¹.

El análisis introductorio de *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar A. Poe y Freddy Krueger* también sirve el presente estudio dado el contenido de su examinación del funcionamiento de la subversión de los códigos antropológicos y cosmológicos del mundo extradiegético. Es, sostengo, una perturbación conceptual que resulta de la interrupción textual del nóvum (en el caso de la literatura de la ciencia ficción) o del «elemento sobrenatural inédito» (Ferrerías, 1995, p. 20) (en el caso del texto fantástico). Por ejemplo, en relación con la «ruptura radical entre el protagonista y el universo» (Ferrerías, 1995, p. 21) provocado por el elemento sobrenatural inédito, Ferrerías sostiene lo siguiente:

⁶¹ Véase el epígrafe posterior del presente estudio sobre la problemática de la hibridación de los géneros proyectivos para un análisis del solapamiento de lo que es, bajo la taxonomía clásica de Todorov, denominado «lo maravilloso» y «lo extraño» y la relación entre dichas categorías y la literatura de ciencia ficción. Cabe apuntar que Ferrerías sostiene lo siguiente en relación con la cuestión de la hibridación proyectiva: «Sería vano, evidentemente, el intentar establecer categorías totalmente herméticas; muchos relatos fantásticos pueden presentar aspectos típicos del género extraño, maravilloso o incluso de ciencia-ficción» (Ferrerías, 1995, p. 22). El útil análisis introductorio de Ferrerías es también aplicable a mi examinación posterior del nivel C. Por ejemplo, analizando el carácter del mundo diegético del texto fantástico, Ferrerías propone lo siguiente: «el universo en el cual se desarrolla la narración fantástica tiende a ser replica del nuestro, y acaso sea esta la distinción fundamental entre la narración fantástica y los cuentos maravillosos o los relatos de ciencia ficción» (Ferrerías, 1995, p. 21). Concordando con las conclusiones de Ferrerías, el nivel C propone una transportación transformativa, una deformación diegética con fines de prospección sociocultural relacionado con hechos sociotecnológicos del mundo extradiegético del autor.

La narración fantástica tiende a oponer de manera constante al protagonista, víctima de elementos fantásticos, con sus estructuras sociales, representadas por su familia, sus vecinos o sus conciudadanos. Esta oposición se puede analizar también en términos de razón contra irracionalidad, realidad contra sobrenatural o individuo contra colectividad, y se puede percibir como un choque entre dos códigos semióticos en teoría opuestos el uno al otro: se sugiere la presencia de un elemento irracional en nuestro universo, y por lo tanto se oponen abiertamente al código semióticos de la realidad y el de lo irracional. Representa un desafío a nuestro conocimiento del mundo, y a la epistemología en general. Si resulta tan inquietante, es porque acaso sea el índice de una duda irrefutable en cuanto a la validez de cualquier intento de racionalizar el mundo, o incluso de conocerlo (Ferrerías, 1995, p. 21-22).

Haciendo uso de las conclusiones de Ferrerías sobre la presencia textual del elemento inédito y el colapso consiguiente de códigos cosmológicos y antropológicos, en *Tras los límites de lo real* (2011) el crítico David Roas examina el fenómeno fantástico (descrito por Roas como lo incomprensible) y sostiene que dicho fenómeno textual subvierte «los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad» (Roas, 2011, p. 14). La hipótesis o la teoría refutable, las herramientas conceptuales o mecánicas y la experimentación del nivel B de un texto de la ciencia ficción funcionan como instrumentos cuyas premisas y presuposiciones del personaje están, durante la secuencia narrativa, definidas y después desarrolladas.

Mientras Roas propone un concepto de certeza para clarificar la literatura fantástica general, aquí entiendo dichos códigos como las premisas o presuposiciones del escritor, lector y del personaje que están en contradicción con un nóvum después enfrentado por hipótesis, experimentación y sus herramientas en un texto de la ciencia ficción. La interrupción del nóvum en el mundo del texto deshace, contradice, confunde o derriba premisas necesitando la asimilación inmediata por parte del personaje de premisas nuevas, entendidas también como códigos de conclusiones, sistemas de silogismos o patrones de proposiciones, para restablecer un orden, o en el caso específico del texto, un ordenamiento establecido en el mundo diegético, interrumpido por el nóvum⁶².

⁶² Enfatizo que mi uso de *Tras los límites de lo real*, aunque útil para un desarrollo más claro del concepto del nóvum en sí, es problemático en el contexto de un análisis de la ciencia ficción. La argumentación de Roas devalúa la ciencia ficción por –según sus conclusiones y no las mías– tener un efecto fantástico comparablemente deficiente, sin dar argumentos sólidos para ello y estableciendo una jerarquía sin sentido en cualquier coordenada estética. Por otra parte, el concepto de lo imposible de Roas choca con los conceptos de lo improbable y lo imposible presentados en mi estudio. Tomando en cuenta dichas tensiones entre las conclusiones de Roas, relacionadas con la literatura fantástica en general, y las mías, relacionadas con la cf en específico, elijo citar de *Tras los límites de lo real* consciente de que, para hacerlo, estoy obligado a modificar conceptos de imposibilidad tal y como los plantea Roas. En este sentido, resulta más

El nóvum disfruta de un dominio narrativo (Suvin, 1979, p. 94) que gobierna la lógica del relato (Suvin, 1979, p. 102) y que produce en dicho relato un cambio importante en los universos sociotécnicos del texto (Suvin, 1979, p. 95). Es decir, el nóvum produce cambios contundentes en las diversas historias humanas, no-humanoides, alienígenas e inefables de los entes-residentes de los múltiples mundos de los textos de la ciencia ficción. Hay por ejemplo nóvums, que entran en conflicto con apriorismos de los mundos cero a partir de lo cosmológico del mundo de texto. Hay argumentos de la cf en que el nóvum entra en conflicto con apriorismos en relación con sociedades y sus historias sin desafiar leyes tecno-físicas. Hay argumentos en que el nóvum desafía la tecno-física del texto sin provocar repercusiones sociológicas o históricas.

En relación con el concepto central de contradicción de premisas por parte de un nóvum, quiero clarificar que las premisas –también entendibles en relación con la importante argumentación de *Metamorphoses of Science Fiction* como normas cognoscitivas antropológicas o cosmológicas– pueden ser, en un argumento de ciencia ficción, contradichos antropológica y cosmológicamente, que pueden ser contradichos antropológica o cosmológicamente. Hay nóvums sociotecnológicos que contradicen «lo que es el caso» o «lo que puede ser el caso» tanto en relación con sociedades y sus historias, lo antropológico, como en relación con la física en sí, lo cosmológico. Hay texto en que el nóvum contradice «lo que es el caso» o «lo que puede ser el caso» en relación con sociedades y sus historias sin desafiar leyes de la tecno-física del cuento. Hay argumentos en que el nóvum desafía la física del cuento sin provocar repercusiones socio-humanos.

La cf del status quo, por ejemplo, «introduces and resolves an anomaly within a recognizable social fabric, as opposed to subversive science fiction, in which the anomaly changes society» (Wolfe, 1986, p. 123). Puede ser argumentado, sin embargo, que un nóvum desarrollado adecuadamente en un texto de ciencia ficción que refleja rigurosidad cognitiva suviniana, y no en un argumento de la cf del statu quo, especularía sobre el impacto sociohistórico provocado por la contradicción de leyes científicas causada por la introducción del nóvum-anomalía. Como argumenta Wolfe, en ciertos casos el statu quo sociopolítico tanto del mundo del texto de cf como de los mundos cero, no resulta cuestionado. Disponemos de textos de cf del statu quo donde el texto «introduces and resolves an anomaly within a recognizable social fabric, as opposed to subversive science

apropiada y pertinente, aunque menos conocida, la propuesta –también mucho más temprana– de Daniel Ferreras.

fiction, in which the anomaly changes society» (Wolfe, 1986, p. 123). En el texto de cf que no cuestiona el statu quo falta, por ejemplo, «prospección intelectual» (Moreno 2010, p. 94). La cf del statu quo, a diferencia de la ciencia ficción prospectiva, no explica, denuncia o sanciona contradicciones sociopolíticas del mundo fáctico (Moreno, 2010, p. 120). El texto de cf del status quo produce «asombro» (Moreno, 2010, p. 121) pero sin un «replanteamiento de cuestiones socio-culturales» (Moreno, 2010, p. 121) de los mundos cero.

3.4.1. El nóvum y la incertidumbre histórica y la ética

En relación con el desarrollo del concepto de nóvum del texto de cf, en *The Seven Beauties of Science Fiction*, Csicsery-Ronay Jr. presenta dos clases de incertidumbre cienciaficcional: la incertidumbre histórica y la incertidumbre ética. Csicsery-Ronay Jr. define la incertidumbre histórica como una inquietud relacionada con la plausibilidad o no-plausibilidad histórica del nóvum del texto desde la coherencia o incoherencias de las transformaciones tecnocientíficas del mundo del texto, necesarias para producir el nóvum. Este mundo extrapolado es «interrumpido» por el nóvum al ser comparada su realidad ficcional con hechos del mundo del escritor y del lector (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 3).

La incertidumbre ética identificada por Csicsery-Ronay Jr. y relacionada con la contradicción o confirmación de premisas antropológicas nace de la reflexión del escritor, el lector o el personaje sobre las consecuencias morales de las transformaciones tecnocientíficas evidenciadas tanto por la interrupción del nóvum en el mundo del texto como por sus extrapolaciones (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 3).⁶³ De modo similar, en «Utopia and science fiction revisited» (2009) Andrew Milner sostiene lo siguiente en relación con *Frankenstein; Or, The Modern Prometheus* (1818):

Shelly explained the novelty of her fiction in retrospective terms, as being concerned with the possible consequences and ethical implications of a hypothetical scientific

⁶³ Años antes que Suvin, Juan Ignacio Ferreras ya apuntaba a esta realidad simbólica como base de la cf: «El protagonista deja de ser un hombre, una persona individual, para convertirse en un descubrimiento, una máquina, etc. Los autores suelen salvar el escollo de esta desaparición activa del protagonista individual ligando la figura del inventor, descubridor, ingeniero, etc. con su obra, descubrimiento, máquina, aplicación, material nuevo, etc. Sin embargo, hay que reconocer que la novela entera depende de la vida, existencia y conflictos del descubrimiento, máquina, nuevo material, etc.» (J.I. Ferreras, 1972, p. 30-31).

development, rather than the supernatural phenomena of more conventionally Gothic romance (Milner, 2009, p. 215).

Asimismo y como profundización en la naturaleza del nivel A, podemos contemplar las maneras de ver el nóvum propuestas por Csicsery Ronay Jr., quien concluye que el nóvum del texto de cf puede incluir dos clases de cambio radical: novedades materiales que impactan en la organización de la existencia tecno-física del mundo del texto y que están reflejadas en la incertidumbre histórica del escritor, lector o personaje y novedades éticas que impactan en valores y normas en el mundo del texto (Csicsery-Ronay Jr., 2010, p. 56) reflejadas en la incertidumbre ética del escritor, lector o personaje. De modo similar, Moreno, en *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*, concluye que las especulaciones de la cf prospectiva relajan las leyes tecno-físicas del mundo material mientras ponen «en duda aspectos de la cultura tradicional» (Moreno, 2010, p. 87) para extrapolar mejor «inquietudes culturales actuales hacia escenarios improbables» (Moreno, 2010, p. 118). Suvin supone, a su vez, que la cf puede, por las exigencias del extrañamiento cognitivo producido por el nóvum, contener una aclaración y una crítica concreta y agudiza sobre el carácter del mundo fáctico del escritor o lector (Suvin, 1979, p. 118).

En relación con la mencionada incertidumbre histórica del estudio de Csicsery-Ronay Jr., se debe destacar la importancia heurística del nóvum del pasado aplicado al presente del mundo del texto. Propongo, por ejemplo, un texto hipotético que incluyera una astronave capaz de viajar a velocidades que excedieran la velocidad de la luz. Digamos que dicha nave fuera, en la cronología del argumento del mundo del texto, una invención revolucionaria, pero se convierte más adelante en mundana en el mundo del texto de los astronautas-personajes que han subido en ella. La astronave –una improbabilidad para el lector– es, en el presente del argumento, un simple medio para un viaje hacia un nuevo descubrimiento, por ejemplo, de un planeta habitado por seres cuyas características zoológicas representarían, como una vez había sido la invención de la nave, una novedad socio-tecnológicamente revolucionaria para la tripulación. Como el nóvum fue revolucionario en el pasado de ese mundo ficcional, pero ya no lo es cuando la trama ha empezado. Para el lector lo es en todo momento. Un ejemplo notable de lo mismo se encuentra en la narración siguiente de la novela, *Earth* (2009) de David Brin:

Many astronauts romanticized the last Columbia-class shuttle. Before boarding they would pat the seven stars painted by the shuttle's entry hatch. And, while it went unspoken, some clearly thought beneficent ghosts rode Pleiades, protecting her every flight. Maybe they were right. Pleiades had so far escaped the scrapyards fate of Discovery

and Endeavor, or the embarrassing end that had befallen old Atlantis. Privately, though, Teresa thought it a pity the old crate hadn't been replaced long ago--not by another prissy model- three job, either, but by something newer, better. Pleiades wasn't a true spaceship, after all. Only a bus. A local, at that. And despite all the so-called romance of her profession, Teresa knew she was little more than a bus driver. (Brin, 2009, p. 58)

3.5. Alcance del nóvum en el nivel A

Los mundos de los textos de cf son mundos imaginarios compuestos por artefactos de revoluciones sociotecnológicas pasadas, mundos compuestos por marcadores de distancia entre los mundos cero, por un lado, y de los mundos múltiples del personaje, por otro. Según las implicaciones de la incertidumbre histórica de *The Seven Beauties of Science Fiction*, los mundos del texto de cf están compuestos por los nóvums del pasado aplicados al presente de la trama. Son mundos ya alterados por el asimilado –y ya anticuado– nóvum que sirve como evidencia de un proceso, en los textos de ciencia ficción, de síntesis entre la tesis sociotecnológica, representada por premisas luego contradichas; la antítesis, representada por el nóvum que contradice la premisa, y la resolución aparentemente racional del choque entre ellos realizada durante la secuencia narrativa en nivel B⁶⁴. Por otra parte, la producción de mundos no realizados en los textos de la ciencia ficción por la extrapolación y la especulación del nivel C se realizará en parte gracias a la organización del antemencionado y ya asimilado nóvum anticuado de las revoluciones científicas pasadas aplicadas al presente del personaje, como hemos visto. La suma de los ya anticuados y asimilados nóvums sirve como una puesta en escena sobre la que se levantan el revuelo del enfrentamiento entre nóvum, apriorismos y métodos científicos imaginarios del nivel B.

Para clarificar un concepto del texto de la literatura de ciencia ficción que incluye el empleo de hipótesis, experimento o herramientas del nivel B, sostengo lo siguiente: Durante la validación suviniana del nóvum del nivel A en los mundos diegéticos formados por la extrapolación y la especulación del nivel C, es el caso que el carácter y las consecuencias del nóvum –y el extrañamiento que dicha novedad produce– no están limitados a hechos, entes u objetos de índole tecno-mecánica (Freedman, 2000, p. xvi). En

⁶⁴ Esta idea sobre la relación entre los conceptos de premisa, nóvum e productos de los procesos de las ciencias imaginarias y los conceptos de tesis, antítesis y síntesis viene del profesor emérito de la Universidad de Virginia, James Nohrnberg. El estudioso explicó dicha relación durante una reunión nuestra el 21 de Julio de 2017 en la Biblioteca de Alderman de la Universidad de Virginia.

este caso, el nóvum está presentado en el texto de la obra de una forma aparentemente racional y teóricamente coherente (Freedman, 2000, p. 17). Si no se limita a la innovación mecánica, o a versiones tecnológicas del extrañamiento (Freedman, 2000, p. 22), el nóvum del texto de cf podría ser, por ejemplo, una novedad sociológica discreta (Suvin, 1979, p. 95) tomando forma de hecho, objeto u organización social desconocido en los mundos cero. Sus proporciones y alcance son ilimitados. El nóvum puede aparecer, por ejemplo, como la gigantesca ocupación de una vasta ubicación espaciotemporal (Suvin, 1979, p. 95) o entre los mecanismos microscópicos y zoológicamente insólitos del cuerpo pequeño de un personaje extraterrestre individual.⁶⁵

Como ejemplo de nóvum gigantesco, disponemos del planeta Solaris de la obra de Lem de 1961 e incluso más allá: la enormidad galáctica descrita en la saga de *La Cultura* de Iain M. Banks y lo denominado «the alien vastness» (Butler, 2000, p. 30) de la astronave orgánica de los Oankali de la trilogía *Lilith's Brood*. Incluyo en esta concepción tanto del nóvum discreto de una organización social como del nóvum gigantesco de una dimensión espaciotemporal entera con el que remito a la cuestión anteriormente mencionada sobre apriorismos sociopolíticos contradichos por el nóvum discreto de una innovadora organización sociohistórica, y apriorismos cosmológicos contradichos por el nóvum gigantesco de la distorsión tecno-física de vastos campos del espacio-tiempo. Por ejemplo, *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction* (2007) –obra de referencia editada por Jeff Prucher– describe la Segunda Ley de Clarke como «the statement that the only way of discovering the limits of the possible is to venture a little way past them into the impossible» (Prucher, 2007, p. 22). De forma similar, el nóvum de un argumento de la cf es, como novedad-innovación tanto problemática como improbable, un hecho considerado como imposible que, gracias a una ruidosa interrupción narrativa, extiende el concepto de la posibilidad del argumento que el mismo nóvum domina según el concepto de la hegemonía narrativa del nóvum de Suvin.

3.5.1. Sobre la validación cognitiva del nóvum

⁶⁵ En este sentido, el artículo «A key to science fiction: Revisiting the sense of wonder» (2012) de Cornel Robu representa un análisis valioso sobre el concepto de lo sublime en cf relacionado con el antemencionado concepto del nóvum gigantesco.

Una vez sentado el alcance del nóvum del nivel A, paso a profundizar en su verosimilitud, en cuanto que se trata de un hecho tan importante como nuevo para el lector (Suvin, 1979, p. 97) pero que recibe validación por parte de los personajes a través de la cognición sistemática, metódica y científica (Suvin, 1979, pp. 96-97). Los personajes, en otras palabras, creen firmemente en lo que ocurre a partir de sus apriorismos sociológicos y tecnológicos. En *Critical Theory and Science Fiction*, Carl Freedman afirma que la irracionalidad aparente del nóvum en relación con el funcionamiento del mundo del escritor o lector es menos importante que el desarrollo de una metódica actitud analítica acerca del carácter y las consecuencias del nóvum durante la acción del argumento por parte de los personajes (Freedman, 2000, p. 18). De manera similar, en *The Seven Beauties of Science Fiction* se sostiene que, si los nóvums de los argumentos de la cf son racionales, lo son en apariencia (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 73), más allá incluso de las opiniones de los personajes. Csicsery-Ronay Jr. defiende que el concepto de nóvum propuesto en *Metamorphoses of Science Fiction* puede incluir un nóvum de una racionalidad débil para el lector (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 73) si la consistencia y coherencia de la elaboración de dicho nóvum mantiene una ilusión de racionalidad en el contexto de la lógica del argumento.

Recordemos que el nóvum de *Metamorphoses of Science Fiction*, mucho más sociopolítico que en otros estudios, tiene como fin la producción de un cambio significativo en la actitud del lector sobre su sociedad e historia natural (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 49), y como resultado, requiere la preservación de verosimilitud en el desarrollo del nóvum durante el texto. No obstante, si bien es cierto que las creaciones, las extrapolaciones especulativas de las ciencias imaginarias de los mundos del texto de cf no funcionarían en los mundos del escritor o lector, es cierto también que el texto de cf crea la ilusión, y la apariencia de la posibilidad de dichas creaciones en los pasados, presentes o futuros posibles de los mundos del escritor o lector. Planteada esta verosimilitud como necesaria, entramos en el aparentemente contradictorio campo de que el lector puede no reconocer como suyo el paradigma creado por el nóvum. El nóvum del texto de cf representa un punto de discontinuidad «between an imagined science fiction world and our own, which renders the imagined world ‘discontinuous’ from an extrapolated present» (Wolfe, 1986, p. 27) mientras sirve como eje del extrañamiento del texto, el punto sobre el que pivota lo sociotecnológicamente insólito de sus imaginarios mundos múltiples.

El nivel A también sirve al texto como un «distance marker», un elemento textual «that allows us to measure the distance between the unfamiliar and the familiar world»⁶⁶ (Wolfe, 1986, p. 27). La distancia entre los mundos del texto de cf y los mundos del escritor y lector es la frontera donde se generan las aparentes contradicciones de la relación entre el texto de cf y los mundos del lector. El concepto de «extrañamiento» en la cf viene principalmente de la formación formalista de Suvin y viene de una larga tradición de la modernidad respecto a la ruptura con el pacto de ficción. Cómo el concepto de marcador de distancia, es problemático en relación con las teorías clásicas de la ficción, hay que considerar también cómo ciertas teorías clásicas de la ficción resultan demasiado simples a la hora de enfocar las implicaciones del concepto de nóvum, como las teorías de Tomás Albaladejo. Por ejemplo, los conceptos de mundos *unfamiliar* o *familiar* de la definición del marcador de distancia de *Terms for Science Fiction and Fantasy* de Gary K. Wolfe, aunque útiles en la exploración del concepto de nóvum, es, sin embargo, problemático en relación con los modelos de mundo tipo I y tipo II de *Teoría de los mundos posibles* de Albaladejo, conceptos analizados en el epígrafe correspondiente al nivel C.

En este sentido, el concepto de *Teoría de los mundos posibles* de Albaladejo de un «mundo real objetivamente existente» no encuadra entre las conclusiones de este estudio sobre premisas, normas o *technofacts* inconcluyentes de los mundos múltiples del escritor, lector y personaje. Así, cabría afirmar que ciertas teorías de la ficción como la comentada, no funcionan del todo bien cuando se aplican a nuestro género literario. Si acaso, como he argumentado, las características de los mundos de los argumentos de la ciencia ficción son –en parte– del tipo I, mundos que corresponden gracias a las producciones de la extrapolación a las reglas «del mundo real objetivamente existente» (Albaladejo, 1986, p. 58). Aunque es un asunto tratando en el epígrafe correspondiente al nivel C, cabe apuntar mi aceptación de los mundos de la cf como modelos de mundo tipo II o mundos cuyo funcionamiento no es «del mundo real objetivo», pero están contruidos de acuerdo con este y son similares a dicho modelo (Albaladejo, 1986, p. 59). Además, la presentación hecha por el editor Gary K. Wolfe y vista en *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy* de una definición de marcadores de distancia es problemática en el contexto del argumento de este estudio mientras el concepto de la ciencia ficción de esta

⁶⁶ La definición del término *distance maker* utilizada por *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy* cita como origen del término la definición presentada por el estudio *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction* (1981) de Mark Rose.

investigación requiere lazos de familiaridad entre los mundos del texto y los mundos del escritor y lector.

Sería, por ejemplo, correcto concluir que dicha definición del marcador de distancia presentada por la enciclopedia de Wolfe —una definición que hace referencia al *familiar world* y *unfamiliar world*, mientras en este estudio hago referencia a los mundos diversos del texto, escritor y lector— es tanto útil para la construcción de una conceptualización del nóvum como problemático, pero no prohibitivamente problemático, en el contexto de los conceptos propuestos para ésta investigación y de teorías clásicas de la ficción.

Poniendo a un lado diferencias insignificantes de terminología vistas en los conceptos de los «imagined science fiction worlds» de la definición de discontinuidad presentada por Gary K. Wolfe o los «unfamiliar and the familiar worlds» de marcador de distancia, argumento de discontinuidades y marcadores de distancia son vinculados conceptualmente al nóvum. Para clarificar mejor las características centrales de mi concepto del nóvum en relación con los marcadores de distancia, se pueden tomar en consideración cuestiones relacionadas con la idea de discontinuidad y la noción de marcadores de diferencia como otras huellas de las novedades que constituyen, entre sí, el interior mecánico-fantástico de la arquitectura del argumento erguido por encima de las interrupciones del nóvum en el mundo del argumento cienciaficcional.

3.5.2. Arquetipos del nóvum

Tratados durante el texto de cf como demostraciones de problemas de posibilidad o imposibilidad tanto físicos como filosóficos, contradicciones o extrañamientos cognitivos, Csicsery Ronay Jr. identifica numerosos arquetipos del nóvum, identificados también como temas centrales de la cf. Los arquetipos del nóvum del texto de cf, presentados en *The Seven Beauties of Science Fiction*, incluyen numerosos motivos e incluso subgéneros. Expongo aquí algunos de ellos como representación de las ricas posibilidades del nóvum:

- seres insólitos, entes monstruosos, extraterrestres e «interstitial beings» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 7). Los extraterrestres —también los seres terrestres identificados por los personajes del texto como monstruosos— cuyas capacidades fisiológicas, morfología, inteligencia u organización social son marcadamente

distintos y (como nóvum) contradictorios a lo supuestamente terrestre, lo aceptado como humanamente conocido o conocible y lo socialmente inteligible según las premisas sociotecnológicas de los personajes del argumento.

- teletransporte y viajes a través de vastas distancias a velocidades improbables por el espacio y el tiempo. Los viajes por el espacio, a distancias (hoy) imposiblemente vastos y a velocidades (hoy) inalcanzables o a velocidades superiores a la luz que requieren el desarrollo (antes o durante la acción del argumento) de maquinaria de transportación o de técnicas de transportación no mecánicas desarrolladas gracias al ejercicio de un método científico por parte de los personajes.
- criogenia (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61)
- universos múltiples, alternativos o paralelos (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61) y los viajes entre ellos por parte de personajes (a veces interpretando por personajes-antropólogos, personajes-políticos o por supuesto los personajes-exploradores y conquistadores.
- habilidades sobrehumanas, incluyendo la telepatía, la telequinesis o la precognición (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61).
- cibernética, ciborg, robot, androide y vida e inteligencia artificial (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61) incluyendo, por consiguiente, el desarrollo de dichas tecnologías y la integración social problemático de ellas.
- evolución rápida (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61), mutación, mutantes e ingeniería genética que cambia la fisiología o el comportamiento del personaje (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 175) o, dicho de otro modo, la evolución e involución repentina, o a largo plazo, y los personajes-mutantes producidos por ella y la ingeniería genética y las modificaciones fisiológicas resultantes de dicha disciplina.
- eugenesia (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61).
- «prosthetic self-mastery and mastery over others» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61) o el autodomínio del personaje logrado por su empleo de prótesis y el dominio del personaje sobre otros.
- utopía, distopía y las tecnologías de vigilancia (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61) y la formación y la exploración –una exploración a veces periodística por parte de

un personaje-visitante– de utopías y distopías y el análisis de dichos utopías y distopías por parte del personaje-visitante.

- catástrofe mundial (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61), apocalipsis, sus causas y la exploración por parte de los personajes-supervivientes de mundos postapocalípticos.
- aumento o reducción de la inteligencia y alteración de la función cerebral (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 175).
- mutabilidad del género (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61) y cambios en los mecanismos sexuales y reproductivos que reestructuran la sociedad humana del texto (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 175).
- cambios en el medio ambiente y la biosfera del mundo del texto (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 175).

Considerando «modalidades» (Suvin, 1979, p. 38) en lugar de arquetipos del nóvum,—un cambio de término importante dado el peso superior y la importancia explícita del análisis de un arquetipo como un «modelo original y primario en un arte»⁶⁷— *Metamorphoses of Science Fiction* identifica «la utopía y el viaje fabuloso [...] las historias de superhombres, las narraciones sobre la inteligencia artificial (robots, androides, etcétera), los viajes en el tiempo, las catástrofes, el encuentro con seres extraños y varias más» (Suvin, 1979, p. 38). Las modalidades de Suvin y los arquetipos de Csicsery-Ronay Jr. me sirven como base teórica firme para mi organización de conceptos que incluyen los nóvums, la racionalidad instrumental de las ciencias imaginarias y la extrapolación de los niveles A, B y C de la definición de la cf en el presente estudio utilizada. Además, cada novedad representa, entre sí, una contradicción de premisas, requiere el empleo de hipótesis, experimentación o herramientas y se basa en hechos extrapolados desde los mundos cero.

3.5.3. Ejemplificación del arquetipo cienciaficcional

Para ilustrar mejor los arquetipos cienciafccionales, veamos un ejemplo de la obra de Octavia Butler. Los Oankali de *Lilith's Brood* están, durante los argumentos de la

⁶⁷ Real Academia Española. (2014) Arquetipo. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=3diOqEt>

trilogía, identificados no solamente como extraterrestres, sino también como monstruos. Están los alienígenas vistos también como monstruosos, entre otras razones, por su empleo calculador de una inteligencia superior a la inteligencia humana –el uso, por ejemplo, por parte de los Oankali del don de la memoria eidética– utilizado tanto para rescatar a la humanidad de su extinción, y reparar una tierra irradiada durante una guerra atómica, como para organizar la extinción de la humanidad por el cruce de genes humanos con códigos genéticos Oankali. Los Oankali obligan a los supervivientes humanos a participar en un cruce genético con los mismos Oankali para después producir una especie híbrida de Oankali humanoides que reemplazaría la especie humana. Es un plan piadosamente modificado para incluir una colonia marciana humana gracias al esfuerzo de varios miembros del Oankali durante el curso de la trilogía.

Las funciones de la morfología de los Oankali –por no mencionar una organización social dependiente en la modificación genética de plantas y animales en lugar de la construcción de máquinas– que incluye, entre otros cuerpos posibles, cuerpos no-humanoides provistos de tentáculos innumerables y prensiles, confirma, para muchos personajes-humanos del texto, la monstruosidad extraterrestre de los Oankali.

Similarmente, los Sinergarcas de *Bajo las jubeas en flor*, también arquetipos de lo extraterrestre habitan cuerpos tanto momificados como inmortales y comparten entre las multitudes de su población físicamente indistinguible, una mente colmena avanzada. Para clarificar la relación entre los niveles A, B y C y los arquetipos de *The Seven Beauties*, la figura del extraterrestre, tanto los Oankali como los Sinergarcas, representa (nivel A) un nóvum para personajes que contradicen premisas de dichos personajes, requieren (nivel B) el empleo de las ciencias imaginarias por parte de los personajes y representan (nivel C) una extrapolación de categorías innumerables del Otro extradiegético de los mundos múltiples del lector y escritor. Son Otros del mundo del escritor y lector en este trabajo relacionados con cuerpos plásticos y la protética.

A propósito, los Oankali son, gracias a una vasta, admirable y envidiable tecnología orgánica, capaces de viajar por el espacio a distancias (hoy) imposiblemente largas, conduciendo enormes naves-animales-plantas conscientes criadas por los mismos Oankali. Los Sinergarcas no viajan por el espacio durante la trama de *Bajo las jubeas en flor*, pero comparten con los visitantes a su planeta –un planeta dominado por una ciudad-colmena continental y un páramo desértico grande– una rama avanzada de la matemática no conocida por la tripulación del narrador.

Las ecuaciones compartidas por los Sinergarcas son después utilizadas por los visitantes, la tripulación del narrador, para calcular mejor su ruta de regreso, un regreso a un planeta, asteroide o estación espacial no descrito, por los vacíos de las galaxias sin la ayuda del sádico «efebo ciego y demoníaco» (Gorodischer, 1987, p. 96) Edmei l'Hostave, el navegador de la tripulación cegado por una operación en el momento de su infeliz nacimiento. Dicha mutilación es una operación ocular practicada rutinariamente por la tripulación con el fin de extender el alcance espacial de las naves de su civilización, una civilización dejada sin una descripción completa durante el cuento. Son ejemplos claros de una ciencia imaginaria en que la producción de tecnología –naves como herramientas mecánicas y métodos matemáticos como herramientas conceptuales para realizar mejor los viajes intergalácticos– sigue una experimentación guiada por la hipótesis de Oankali y de Sinergarcas.

A los Oankali les falta, por lo menos durante los argumentos de *Lilith's Brood*, la capacidad tecnológica de modificar el funcionamiento normal del tiempo en sí, pero no la tecnología necesaria para modificar la experiencia normal del tiempo. Durante la trilogía, la protagonista humana, Lilith Iyapo, siguiendo sin consentimiento los planes de los Oankali para la humanidad, duerme durante más de dos siglos en una capsula-planta cilíndrica, una vaina verde y babosa, sin envejecer o notar ningún avance del tiempo. Los Sinergarcas, gracias a sus avances matemáticos, pueden doblar tanto el espacio como el tiempo para después ayudar a la tripulación del narrador lograr un viaje intergaláctico mostrando. Como en el caso de las capsulas-plantas criogénicas de los Oankali, las ecuaciones de los Sinergarcas son, sostengo, productos de ciencias imaginarias.

A los Oankali de la trilogía *Lilith's Brood* les falta la tecnología necesaria para disfrutar de la telequinesis o la teletransportación, o no muestran dicha tecnología durante los argumentos incluidos en la trilogía, pero tienen la tecnología necesaria para lograr una telepatía producida por la información transmitida por la conexión táctil entre sus tentáculos o entre otras extremidades por ellos disponibles. Los Oankali pueden, usando sus tentáculos u otras extremidades por definición no-humanoides, también pueden enchufarse en la carne dura de sus naves-animales-plantas y utilizar, gracias a dicha conexión, una red vasta e instantánea de información almacenada en el cerebro descentralizado de sus gigantescos naves-bestias-planetas trans-galácticas.

También, provistos de una memoria eidética, los Sinergarcas, formados en la memorización y recitación del libro infinito y sagrado, el *Ordenamiento De Lo Que Es y Canon De Las Apariencias*, comunican telepáticamente por los canales comunes de la

menta-colmena de sus ciudadanos inmortales. Son, en el caso de los Oankali como en el de los Sinergarcas, poderes psicommentales que representan un nóvum para los personajes-visitantes presumiblemente (pero no ciertamente) humanoides de los cuentos de Gorodischer y los humanos supervivientes de la trilogía *Lilith's Brood* de Octavia Butler.

Los Oankali no fabrican ordenadores o robots, objetos cibernéticos de metal y de plástico o de cualquier material inorgánico parecido, pero sí han desarrollado y/o criado un ejército (por definición pacífico) de ciborgs orgánicos tanto animales como vegetales provistos de inteligencia artificial o de inteligencia artificialmente aumentada o especializada para el fin de la satisfacción de una función mecánica específica para la civilización Oankali dispersada por naves generacionales, planetas, planetoides y satélites distantes.

Los Sinergarcas visitados por el narrador –ente de origen humanoide o no– del relato-capítulo «Onomatopeya del ojo silencioso» de la novela mosaica *Bajo las jubeas en flor* –el único cuento de la novela en que los Sinergarcas aparecen– no muestran evidencia directa del desarrollo de herramientas mecánicas y máquinas avanzadas. No ofrecen, por ejemplo, una muestra de artilugios-planetoides como en el caso del rescate-invasión de las naves orgánicas de los Oankali de *Lilith's Brood*. En cambio, los Sinergarcas muestran evidencia de herramientas conceptuales aptas tanto para la mejora de la cibernética como para el entendimiento astrofísico en sus ecuaciones ofrecidas a la tripulación del narrador del cuento. Son ecuaciones que funcionan para el manejo de la tecnología robótica de dicha tripulación durante su largo viaje de regreso por el abismo del espacio del cuento a su planeta, satélite o estación de origen misterioso. Los Sinergarcas como los Oankali están provistos de nóvums cibernéticos analizados por los discursos de otros personajes (humanoides o no) del cuento de Gorodischer y la trilogía de Butler con la hipótesis, experimentación y herramientas de las ciencias imaginarias a continuación consideradas en relación con el nivel B.

En relación con el arquetipo cienciaficcional del nóvum de la prótesis, los Oankali de Butler son maestros de la autodeterminación protésica identificada por *The Seven Beauties of Science Fiction* del crítico Csicsery-Ronay Jr. Como tal, son capaces de reestructurar y reparar sus cuerpos y los cuerpos de los personajes-humanos de la trilogía. Los Sinergarcas de Gorodischer, en cambio, cambian la estructura primeramente del cerebro de sus ciudadanos sin variar mucho –o tanto como los Oankali– la morfología de sus miembros. En cualquier caso, los dos grupos extraterrestres añaden a sus cuerpos cambiantes prótesis mecánico-orgánica y cerebral en un ejemplo claro de nóvum

protético y del análisis discursivo con dicho nóvum por parte de los personajes con las ciencias imaginarias de los mundos de los textos extrapolados desde las ciencias fácticas de los mundos cero.

En relación con el arquetipo cienciaficcional del nóvum de la protética, los Oankali de Butler son maestros de la autodeterminación protésica identificada por *The Seven Beauties of Science Fiction* del crítico Csicsery-Ronay Jr. Como tal, son capaces de reestructurar y reparar sus cuerpos y los cuerpos de los personajes humanos de la trilogía. Los Sinergarcas de Gorodischer, en cambio, cambian la estructura primeramente del cerebro de sus ciudadanos sin variar mucho –o tanto como los Oankali– la morfología de sus miembros. En cualquier caso, los dos grupos extraterrestres añaden a sus cuerpos cambiantes prótesis mecánico-orgánica y cerebral en un ejemplo claro de nóvum protético y del análisis discursivo con dicho nóvum por parte de los personajes con las ciencias imaginarias de los mundos de los textos extrapolados desde las ciencias fácticas de los mundos cero.

Los Oankali, quienes han guiado la evolución de sus cuerpos plásticos durante largos eones de colonización e intercambio genético con los seres y civilizaciones por ellos colonizados, trabajan durante los variados argumentos de la trilogía para iniciar, sobre una tierra reparada por los Oankali después de la devastación de una guerra atómica humana, la evolución instantánea y la propagación subsecuente de una especie humano-Oankali. Similarmente, los Sinergarcas de la novela *fix-up* de Gorodischer, intentando reclutar a su colmena urbana inmensa el ciego navegador narcisista, l'Hostave, de la tripulación de visitantes, proponen la mutación forzada del cerebro del navegador a cambio de la revelación de ecuaciones necesarias para un viaje espacial de regreso sin l'Hostave como navegador de la nave interestelar. Dichas ecuaciones son –para la tripulación– nóvums, herramientas matemáticas extrapoladas desde las disciplinas matemáticas de los mundos tanto del lector como de la escritora de *Bajo las jubeas en flor*.

Como ejemplo relevante del arquetípico nóvum cienciaficcional de la ingeniería genética practicada por parte de los personajes del mundo del texto, los Oankali son maestros intergalácticos de la ingeniería genética y las modificaciones fisiológicas resultantes de dicha ingeniería. Es un nóvum que, a mi juicio, requiere de los personajes humanos, extraterrestres, híbridos de la trilogía instrumentos-sistemas de indagación de las ciencias imaginarias del nivel B, un asunto considerado durante el capítulo siguiente. Según los personajes humanos de la trilogía, los Oankali practican, en lugar de una mera

ingeniería genética benévola –el posicionamiento de los Oankali– una eugenesia extraterrestre realizado durante su programa de hibridación, un programa programado para el reemplazo de la humanidad con híbridos seguido por la desintegración y subsecuente destrucción del planeta tierra para alimentar las nave-animales-plantas-planetoides que sirven los Oankali como medios de transporte. En cambio, los Sinergarcas buscan con su ingeniería de genes una extinción individual, y específicamente la desintegración psicológica del navegador ciego, l’Hostave después de la realización de un proceso de modificación cerebral que resultaría en un proceso de «simbiosis de conciencias», «vampirismo» y «drenaje mental» (Gorodischer, 1987, p. 107) realizado para la integración del navegador ciego a la colmena colosal del planeta de los Sinergarcas.

En relación con la ejemplificación del nóvum arquetípico de utopía y distopía, sostengo lo siguiente: después de haber formado un entorno ecológico aparentemente utópico en ámbitos boscosos ahuecados dentro de las vastas cavernas y cavidades corporales iluminadas de su nave-animal-planeta-planetoide –una nave orgánica propulsada por el vacío galáctico por procesos metabólicos– los Oankali planean la formación de una utopía (o distopía) humana-Oankali. Es, como he mencionado antes, un programa propuesto sin el consentimiento de la humanidad restante de una guerra atómica –un conflicto global que transcurre antes del inicio de la acción de la novela inaugural de la trilogía, *Dawn*– que hubiera conducido la humanidad a la extinción sin el rescate-conquista de los Oankali. Es un programa de hibridación genética visto por muchos de la humanidad restante de la trama como un programa que tiene como su fin la fundación de una distopía sociobiológica basada en la eugenesia extraterrestre.

Según los desertores humanos monstruosamente desfigurados por sus propios proyectos de endogamia forzada –personajes presentados por la narración de la tercera novela de la trilogía, *Imago*– el mundo terrestre nuevo de los Oankali será una distopía. Dichos personajes desfigurados fundan colonias –por ejemplo, entre las cimas de los Andes– que excluyen miembros Oankali a pesar de los necesarios servicios médicos cienciaficcionales por los Oankali proporcionados. Las colonias rebeldes humanas asumen la postura política siguiente: las sociedades híbridas en las que los Oankali cruzan genéticamente con los humanos están pobladas por abominaciones innombrables, abominaciones de tentáculos y articulaciones insectiles irreconocibles por parientes humanos reclutados por la superioridad tecnológica de los Oankali en una conquista

extraterrestre, una colonización alienígena de una Tierra poblada por no-humanos, de mutantes inmundos.

Faltando la amplitud y el alcance de la larga trilogía de Butler, el cuento corto de Gorodischer, «Onomatopeya del ojo silencioso» de *Bajo las jubeas en flor*, no ofrece al lector el mismo detalle antropológico de la civilización-sociedad de los Sinergarcas y de la ciudad-colmena-continente por ellos habitado. El cuento de Gorodischer concluye con que los Sinergarcas han gobernado y seguirán gobernando su planeta desértico bajo el domino de una mente colmenar, un nóvum notable tanto para el lector como para el narrador y su tripulación de visitantes humanoides. Es una sincronización civilizada que ha producido en el mundo del argumento una sociedad alienígena utópica y distópica en relación con la elegancia de su sincronización, y la completitud y eficacia de la desintegración del ciudadano individual en el «nosotros» de la ciudad de las Sinergarcas.

En relación con el arquetipo correspondiente, no hay indicaciones tecnológicas del descubrimiento de universos múltiples, paralelos o alternativos –un nóvum arquetípico de la cf según las conclusiones de *The Seven Beauties*– entre los logros de ingeniera de los Oankali, quienes han gastado eones en el intercambio de genes ventajosos y en el desarrollo de cuerpos cambiantes en mundos innumerables. Entre los mundos de los textos de los argumentos de la novela de carácter *fix-up* de Gorodischer, *Bajo las jubeas en flor*, sin embargo, existen indicaciones de intercambios entre los espacio-tiempos de los narradores de los relatos-capítulos de la obra vinculados con la apariencia y publicación trans-galáctica del libro improbable recitado por los Sinergarcas durante un festivo colmenar: el ubicuo libro, aparentemente ilimitado, el *Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias*. Por último, la inclusión narrativa del arquetipo de apocalipsis –un nóvum que, en el caso de las obras de Butler y Gorodischer, trata el fin como un comienzo– se encuentra en el apocalipsis atómico del comienzo de la trilogía *Xenogenesis*, mientras que en caso de los Sinergarcas hay un ofrecimiento de ecuaciones necesarias para el reemplazo de un programa de mutilación a los recién nacidos por propósitos astrofísicos.

3.5.4. El nóvum como extrapolación plausible

En *The Seven Beauties of Science Fiction*, Csicsery-Ronay Jr. sostiene que los antemencionados arquetipos del nóvum pueden estar organizados en dos clases:

- (1) las extrapolaciones plausibles.
- (2) las extrapolaciones que requieren nuevos conceptos del conocimiento científico y de la ley material para ser plausibles (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61).

En relación con las clases anteriores y el análisis del texto de ciencia ficción bajo las exigencias de la poética suviniana, sería productivo preguntar si un nóvum analizado es, por ejemplo, producto de una extrapolación plausible o producto de extrapolaciones basadas en conceptos científicos futuros. A propósito, la organización anterior por parte del estudio de Csicsery-Ronay Jr. del nóvum bajo clases de extrapolación indica que el nóvum se forma por la extrapolación del nivel C y es inteligible al lector gracias a ella, lo cual indica un intercambio entre el texto de cf y los mundos cero. Dicho de otro modo, sin datos de los mundos cero, las novedades del texto cienciaficcional y sus interrupciones improbables no incluiría referentes reconocibles para el lector y, por tanto, no le provocarían el extrañamiento del replanteamiento de cuestiones sociopolíticas. La organización por parte de Csicsery-Ronay Jr. del nóvum bajo clases de extrapolación muestra una conexión importante, un puente iluminador entre los niveles A y C del concepto del argumento de la cf aquí desarrollo y defendido.

3.5.5. El nóvum fallido

El nóvum de la cf sea cual sea su forma, siempre debe ser problemático. Es una característica que contraste con la caracterización por parte de los textos, por ejemplo, de la literatura maravillosa y la inclusión en dichos textos de hechos milagrosos no-problemáticos. Como hemos visto, el nóvum, como novedad sociotecnológica, es para el lector, importante dado la ausencia de dicha novedad en los mundos cero. Es un estado de no-existencia entre tecnologías de los mundos cero que produce el extrañamiento suviniano por las contradicciones de apriorismos. Como «lacks-made-solid» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61), como objetos misteriosos (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61) o procesos impensables bien pensados, *The Seven Beauties of Science Fiction* también identifica cuatro clases de nóvum fallidos que incluyen:

- (1) el nóvum banal, definido como una novedad no nueva y no original.
- (2) el nóvum incoherente, definido como una innovación de concepción torpe y cuyos efectos son poco claros.

- (3) el nóvum dogmático, que sirve como alegoría política superficial y no como una exploración de novedades antropológicas o cosmológicas.
- (4) el nóvum invalidado, definido como una novedad que, por la incoherencia de su presentación, no puede ser analizado y que deja poco claro si el mundo posible del argumento tiene carácter racional, sobrenatural, alucinatorio y onírico (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61).

Todos los nóvum fallidos producen problemas en el caso de un texto cuyos argumentos los incluyen. Durante el estudio crítico de un texto de cf es, en mi opinión, productivo plantear si el texto incluye el nóvum fallido. Es aquí útil desglosar brevemente las categorías de nóvum, desde los arquetipos y los nóvums fallidos de Csicsery-Ronay Jr. a las modalidades de Suvin, para después organizar con éxito en los capítulos venideros un comentario sobre las otras características del texto cienciaficcional.

3.6. Sobre la relación entre extrañamiento, nóvum y nivel A

Como hemos visto, Suvin equipa «los conceptos afines de ciencias con cognición» (Suvin, 1979, p. 37) y relaciona, para los propósitos de la presentación de su poética, el concepto de «ficción» con el término «extrañamiento» y afirma, mientras tanto que la cf es la «literatura del extrañamiento cognitivo» (Suvin, 1979, p. 26). A partir de esta noción de Suvin, sería, a mi juicio, correcto concluir que el nivel A se caracteriza por el hecho de que el escritor y el lector del texto de cf afronta, por procesos y productos del mismo extrañamiento cognitivo identificado en *Metamorphoses of Science Fiction*, las contradicciones de apriorismos proporcionadas por que el nivel A, mientras que el texto cienciaficcional organiza –coherentemente o no– una resolución de índole racional y sociotecnológica en relación con el escándalo cognitivo provocado por el nóvum. Dicha resolución está informada por herramientas, hipótesis y teorías de los experimentos empleados explícitamente o de forma tácita por los personajes de los múltiples y maleables mundos imaginarios de los argumentos construido por la extrapolación-especulación cienciaficcional.

En relación con la conexión entre el nóvum cienciaficcional y el extrañamiento de la cf analizo propuestas sobre el funcionamiento del extrañamiento cognitivo. Por ejemplo, en el compendio, *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction* se encuentra una definición del extrañamiento cognitivo que incluye lo siguiente: el

extrañamiento es el efecto producido por la conclusión del lector de que los escenarios del texto no pertenecen a su mundo y que dicha diferencia entre los mundos del texto y los mundos cero se basa en la extrapolación científica en lugar de lo sobrenatural o de un fenómeno fantástico (Prucher, 2007, p. 23). En relación con el extrañamiento cognitivo, Prucher emplea el verbo «croggle» definido como asombrar, anonadar o «to astound, shock, or bewilder» (Prucher, 2007, p. 29). Como ejemplo del estado de *croggle* y del asombro agudizado por el análisis narrativo del texto de la ciencia ficción, el extrañamiento cognitivo es «the gaining of new perspectives through devices of defamiliarization and distancing» (Wolfe, 1986, p. 31). En su epígrafe correspondiente, analizo la relación entre el extrañamiento del nivel A y la extrapolación del nivel C.

En *Prospectivas: Antología del cuento de ciencia ficción española actual* (2012), Moreno describe el extrañamiento cognitivo del texto de cf de la siguiente forma: «Tras un breve momento de confusión, nos reconocemos en lo imposible y, oh, no, lo entendemos como plausible» (Moreno, 2012, p. 12). Moreno también sostiene a partir de la teoría del nóvum de Suvin que «cada relato de ciencia ficción centraba [el] extrañamiento en al menos un elemento no realista y no sobrenatural» (Moreno, 2012, p. 12). De modo similar, Wolfe sostiene que la cf es un género literario «whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment» (Wolfe, 1986, p. 111).

3.6.1. El extrañamiento interno y externo

Por todo esto, se puede concluir que el texto de cf –como una literatura de lo sistemático, lo extraño y lo no-sobrenatural– puede provocar:

- (1) un extrañamiento cognitivo interno cuando son las premisas del entorno empírico del personaje las que sufren contradicción por el carácter y las consecuencias, el contenido y las implicaciones sociotecnológicas del nóvum.
- (2) un extrañamiento cognitivo externo cuando son las premisas del entorno empírico del escritor o lector las que sufren contradicción por el carácter y las consecuencias sociotecnológicas del nóvum.

Para clarificar la relación entre el extrañamiento, la duda ontológica de la literatura fantástica, y la falta de dicha duda en la literatura maravillosa, afirmo que la importancia

de la idea anterior se hace aparente cuando el nóvum puede provocar tanto extrañamiento cognitivo externo como extrañamiento cognitivo interno. Por ejemplo, el nivel A propone la problemática inclusión en el texto de la literatura de cf de un nóvum explicable, material y racional que, a su vez, representa tanto un plausible descubrimiento ingenioso como un contundente cambio sociopolítico en las ficticias sociedades tecno-revolucionarias (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 6) del texto.

Dicho esto, sostengo que la metódica validación de la coherencia sociotecnológica del nóvum puede, en el caso del extrañamiento cognitivo interno, concordar con premisas del escritor y lector mientras se contradice apriorismos del personaje. En cambio, en el caso del extrañamiento cognitivo externo, la validación sistemática del nóvum implica la contradicción radical de apriorismos sociotecnológicos del lector o escritor mientras que son las premisas del personaje que escapan contradicción a pesar de la interrupción narrativa de una novedad sociotecnológica problemática. Durante el epígrafe correspondiente al nivel C, emprendo un análisis de la relación ontológica entre lo interno-ficticio-diegético del mundo del texto, sus agentes y lo externo-fáctico-extradiegético de los mundos cero del lector y escritor en referencia con la dicotomía del extrañamiento cognitivo interno y el extrañamiento cognitivo externa.

3.6.2. Un ejemplo de la relación entre el nivel A y B

Para clarificar como la subsección siguiente puede, en sí, funcionar como una introducción conceptual a las nociones constitutivas del nivel B –un concepto considerado durante epígrafes posteriores– propongo, en resumen, que la caracterización del texto de cf como «literatura del extrañamiento cognitivo» (Suvin, 1979, p. 26)⁶⁸ requiere, en conjunción con las variadas contradicciones tecno-filosóficas del nivel A, la indagación fabulosa del nivel B para la metódica validación sistemática de dichas contradicciones por los productos de los procesos de las ciencias imaginarias.

Como clarificación de la utilización implícita de los recursos del nivel B, sostengo lo siguiente: Es el carácter y el contenido del nivel B que satisface la condición exigida por Octavia E. Butler para la confirmación de la cienciaficcionalidad de un texto. Butler

⁶⁸ En mi opinión, es una caracterización que puede corresponder a la cuestión siguiente: ¿Es el texto o, dicho de otro modo, la secuencia narrativa analizado, un ejemplo de la ficción naturalista o de la ficción extrañada?

declara: «If I was told something was science fiction I would expect to find something dealing with science in it» (Francis, 2010, p. 28). Mientras que el nivel A sirve el estudio para el análisis de la innovación y el descubrimiento sociotecnológico que rigen, de forma hegemónica según Suvin, el texto de cf, es el nivel B —concepto cuyas características están, en el epígrafe siguiente, presentadas— que sirve para analizar el carácter de los numerosos productos de las ciencias imaginarias del texto incluyendo el nóvum, pero no limitado a ello.

Como ejemplo del mismo, en el cuento corto «Prominent Author» de Philip K. Dick, el mundo del texto incluye numerosas innovaciones tecnológicas como «hormone and carbohydrate drinks» (Dick, 2011, p. 21) y «dermalmist spray» (Dick, 2011, p. 21), pero el nóvum hegemónico suviniano que rige la trama es el temible trans-temporal teletransportador, el «the Jiffi-scuttler» (Dick, 2011, p. 23). En su introducción a *Paycheck and Other Classic Stories* (1990), Steven Owen Godersky describe el argumento de «Prominent Author», de la misma manera: «an ordinary guy [el protagonista, Herb Ellis] rewrites the Old Testament for inch-tall goatherds» (Godersky, 1990). Sobre Herb Ellis y los otros protagonistas aparentemente triviales de las ficciones científicas de Dick, Godersky concluye: «Their prosaic drudgery proves central to the fate of their worlds» (Godersky, 1990). Es un hecho comprobado por detalles del relato, «Prominent Author», relacionado, por ejemplo, con la expansión del universo del texto y la composición del Antiguo Testamento.

En resumidas cuentas, he considerado como la conceptualización de Suvin en *Metamorphoses of Science Fiction* de la cf como una literatura del extrañamiento y de una cognición sistemática requiere la resolución narrativa de un problema sociocultural y tecnológica provocado en el mundo del texto por el nóvum. Dicho esto, enfatizo que el concepto de extrañamiento cognoscitivo del *Metamorphoses of Science Fiction* de Suvin también ha informado la formación del concepto de la contradicción por parte del nóvum de premisas del personaje o lector, una noción utilizada durante la examinación de las contradicciones del nivel A. Mientras tanto, el mismo extrañamiento cognoscitivo motiva el empleo de experimento, herramienta e hipótesis por parte del personaje, un empleo detallado durante mi presentación del nivel B, donde pretendo clarificar la utilización implícita o explícita de herramientas y la resolución del problema del nóvum evidenciado en el raciocinio aparente en la presentación narrativa de los hechos sociotecnológicos del texto cienciaficcional.

3.6.3. La noción del nóvum reproducible y el personaje vegetativo

Cabe destacar que el hecho de un tratamiento narrativo de un nóvum como científicamente explicable, o como un hecho no explicable, no significa, sin embargo, que el texto de la cf en cuestión se dispone necesariamente de una explicación adecuada o satisfactoria tecno-científicamente hablando en relación con las exigencias variables de los lectores. Sin pretender, como hace Suvin, indagar en preguntas de la importancia estética del texto cienciaficcional en términos generales, que un texto de la cf de calidad – usando el concepto de calidad empleado por la Ley de Sturgeon – ofrecería al lector una explicación adecuada en relación con las exigencias de un lector ideal. Dicho esto, cabe apuntar que un texto cienciaficcional en apariencia racional, constituirían, según la Ley de Sturgeon⁶⁹, un 10% de lo publicado en el campo de la narración cienciaficcional.

Como consecuencia, el nóvum cienciaficcional –una novedad validado sistemáticamente bajo dirección de un método implícito o explícitamente científico antes de o durante los argumentos del texto– estaría tratado en el texto como hecho, ente o entorno explicable y reproducible a pesar de su novedad revolucionaria gracias a la organización de un método de índole científico.

La noción anterior del nóvum como explicable y reproducible genera la pregunta siguiente: ¿para quién están los nóvums de un texto de la ciencia ficción explicables y reproducibles? Es, en mi opinión, una pregunta relevante cuando consideramos que los personajes, y especialmente los personajes cienciafccionales, tienen recursos distintos en términos tecnológicos e intelectuales. Es factible, y frecuentemente el caso en las ficciones de Angélica Gorodischer y Octavia Butler, la inclusión, entre argumentos de un texto de la ciencia ficción, de un hecho aparentemente inexplicable y no reproducible en relación con las acciones y aptitudes de un personaje poco perspicaz y sin recursos tecnológicos. Mientras tanto, el mismo hecho, la misma innovación extraña es explicable y después reproducible para otro personaje más perspicaz y de recursos tecnológicos más amplios, un ejemplo destacado del mismo se encuentra entre los logros del emperador postapocalíptico, flautista y inventor, Bib del relato-capítulo «Retrato del emperador» de la premiada novela ciencia-fantástica, *Kalpa Imperial* (1983) de Gorodischer.

⁶⁹ A mi juicio, la noción de que 90% de textos publicados bajo la etiqueta «ciencia ficción» son, en el léxico de Sturgeon, *crud* es pesimista en el extremo.

Sería, en mi opinión, fructífera considerar si una novedad sociotecnológica de un texto cienciaficcional no constituye, de hecho, un *nóvum* dado la presencia en el texto de personajes vegetativos que, por sus carencias intelectuales o educativas, no dominan las ciencias imaginarias del mundo del texto. Sería productivo considerar si una innovación –una novedad ubicada en un mundo del texto poblado por personajes de índole anticientífica– puede o no estar considerado como *nóvum* por culpa de las confusiones de personajes inferiores, disfuncionales o vegetativos. ¿Cuál sería el resultado, pregunto, en términos de identificación genérica, si personajes de índole vegetativo identifican como innovación revolucionaria un hecho, ente, invención o ámbito que, para el lector ideal, no constituiría novedad ninguna? Cabe apuntar, como hemos visto, que un ejemplo de este se encuentra en las supersticiones postapocalípticas de la tribu de Bib en el relato antemencionado, «Retrato del emperador».

Dada la importancia del carácter racional de las innovaciones del texto cienciaficcional en relación con las exigencias de la poética de Suvin, es imprescindible la siguiente pregunta: ¿Puede un texto ser cienciaficcional y no-cienciaficcional? ¿Un texto puede ser etiquetado como cienciaficcional dado su inclusión de un *nóvum* que es, en relación con los métodos de personajes científicos, explicable y al mismo tiempo ser etiquetado como no-cienciaficcional dado que la misma innovación es, para el personaje menos dotado, inexplicable? Es una relatividad de clasificación genérica después analizada durante el epígrafe correspondiente al problema de la hibridación de los géneros proyectivos en relación con la distinción, propuesta por Philip K. Dick, entre lo fantástico y lo cienciaficcional basado en sistemas de racionalidad diversa provenientes del lector, escritor y el personaje del texto.

Si pretendo, por ejemplo, defender una postura afirmativa en relación con la importancia de lo explicable y lo reproducible en la presentación narrativa del *nóvum* de un texto de ciencia ficción y los mundos múltiples de sus argumentos gracias a métodos de ciencias imaginarias del nivel B, puedo utilizar ejemplos textuales en que el estatus del texto como cienciaficcional se hace inestable por culpa de las fluctuaciones en facultades intelectuales de los personajes. Como ejemplo, es relevante el cuento-capítulo, «Los sargazos» de la novela *Bajo as jubeas en flor* de Gorodischer y su protagonista, el profesor de sinología y poeta mediocre, Teo Kaner. Durante dicho relato, el protagonista-profesor Kaner alquila una casa en una zona rural ubicado en un planeta terrestre no especificado. Resulta que la casa alquilada es la vieja residencia de una suicida inglesa, un extranjero que murió con un sapo en el bolsillo y una escopeta en la boca –detalles

tenebrosos ofrecidos por uno de los múltiples narradores del cuento. En dicha casa, el profesor Kaner, explorando la propiedad alquilada, entra en una habitación que convierte Kaner en el mismísimo universo entero.

Por las propiedades problemáticas de la habitación-nóvum, el acto de entrar en ella convierte al visitante –una transformación cuya duración se limita al tiempo de la visita– en un ser omnisciente y de tamaño infinito. Saliendo de la habitación, el visitante –o el profesor Kaner en el caso del cuento– regresa a su estado original. Antes de su entrada en la habitación y después de salida de ella, el carácter de la novedad extraña de la habitación en sí y el mecanismo de la transformación proporcionada por la habitación es, para el torpe académico Kaner, tanto inexplicable como inefablemente místico. La habitación y el mecanismo de sus transfiguraciones no es, por el Kaner mortal, un nóvum cienciaficcional descifrable por un método científico, pero un hecho que representa una revelación de índole atea. Es, como resultado, defendible dudar de la cienciaficcionalidad del texto. Sin embargo, durante el transcurso narrativo de las visitas del profesor a la habitación-universo, el mismo profesor, entonces convertido en un ser de facultades de comprensión ilimitada, puede, en sus momentos de transformación, explicar y reproducir la novedad extraña, el nóvum de la habitación en sí y sus mecanismos de metamorfosis. Es, entonces, coherente clasificar el cuento como cienciaficcional.

Es factible, sin embargo, invalidar el ejemplo anterior sobre las fluctuaciones de las facultades de Teo Kaner en relación con las transformaciones de la habitación-universo, recordando que Kaner –incapaz de explicar o reproducir la transformación de la habitación cuando está fuera de ella y capaz de explicar y reproducir su metamorfosis mientras él está dentro– nunca –a pesar de sus oscilaciones entre habilidad e inhabilidad intelectual– intenta ofrecer al lector una explicación sistemática de sus transformaciones. Es razonable preguntar porque Kaner no hace uso de un método científico o porque el protagonista nunca analiza de forma metodológica el problema de la existencia de la habitación-nóvum utilizando hipótesis, experimento o herramientas para deducir la causa de las capacidades insólitas de su casa alquilada.

Como resultado, puedo concluir que, por no satisfacer el nivel B –un concepto antes definido y posteriormente ejemplificado– del concepto de la cf explorado durante la presente investigación, que el texto, «Los sargazos» no es cienciafccionales y que su novedad –los mecanismos de metamorfosis de la habitación– aunque revolucionarios, no son nóvums. Sería posible, por ejemplo, modificar –pero no, en mi opinión, mejorar estéticamente– el texto de «Los sargazos» para satisfacer las exigencias del nivel B.

Podría, por ejemplo, añadir al cuento, escenas en que el sinólogo deificado, –un personaje cuyo nombre «Teo» conlleva una etimología relacionada con el concepto de la divinidad– se obsesiona por el descubrimiento del mecanismo operante de la habitación-nóvum y sus transformaciones, y, como resultado, propone una hipótesis para su explicación, y inventa herramientas conceptuales y mecánicas para comprobar una hipótesis sobre los mecanismos de sus transformaciones. Podría también incluir escena en que Kaner descubre leyes nuevas para la explicación de la habitación y, por consiguiente, establece un campo científico nuevo. Así sería posible confirmar la clasificación de la habitación-universo y sus mecanismos de transformación como nóvums y, como resultado, extrapolaciones en el presente del lector implausible sin el descubrimiento de leyes materiales nuevas.

Lo anterior representaría, por ejemplo, un proceso de indagación de índole cienciaficcional por parte de Kaner relevante al análisis de las deducciones infructuosas (pero científicas) del astronauta deificado, el comandante Tardon, sobre el origen de la función de las creaciones biológicas, geológicas, arquitectónicas y mecánicas de las luces púrpuras del planeta Salari II en el cuento «Los embriones del violeta» de *Bajo las jubeas en flor*. En resumidas cuentas, los cambios hipotéticos del cuento «Los sargazos», modificaciones hechas para solidificar –o tal vez calcificar– su carácter cienciaficcional, no serían, sin embargo, modificaciones que mejorarían el cuento en términos de su importancia estética.

Como hemos visto, el nóvum del nivel A puede ser también entendido como una producción de las ciencias imaginarias del nivel B. El nóvum del nivel A puede ser también entendido como reproducible, descifrable o explicable por la hipótesis, experimentación y las herramientas mecánicas y conceptuales del nivel B. Un nóvum puede ser, entonces, el producto de los mismos recursos de las ciencias imaginarias después utilizados durante el texto para resolver el problema que el nóvum producido representa. Recalco la posibilidad del texto de ciencia ficcionales en que aparece un nóvum que representaría una novedad problemática en el mundo del lector o del escritor, pero que, en el presente cronológico del argumento, ya no representa ni novedad ni problema para los personajes. Dicho nóvum hubiera sido producido en el pasado cronológico del texto por ciencias imaginarias, un método de carácter científico o apareció sin la intervención de los personajes pero que era, en el pasado del texto, explicable por una investigación sistemática. Dicho nóvum del pasado del argumento, por

haber sido ya integrados en el presente del mundo del argumento, es en el presente del argumento, una banalidad.

3.6.4. Ejemplificación del nóvum relativista

Enfatizo que la identificación de un hecho textual como nóvum puede resultar relativo. Por ejemplo, dependiendo del contenido de las premisas del escritor, lector o personaje, un hecho identificado como nóvum por el escritor, lector o personaje hipotético 1 puede no representar ni novedad ni nóvum para el escritor, lector o personaje hipotético 2, porque para el escritor, lector o personaje 2, el nóvum inconcebible para el escritor, lector o personaje 1 es un hecho aceptado y rotundamente comprobado. Como resultado, los mundos de los textos clasificados como cienciaficciones por el asombrado escritor, lector o personaje hipotético 1, pueden no estar clasificables así por el 2. El escritor, lector o personaje 2 podría, por ejemplo, considerar dichos textos como *naturalistic fiction* o la ficción naturalista definida por Darko Suvin en *Metamorphoses of Science Fiction* como una obra literaria que intenta reproducir fielmente «empirical structures and textures vouched for by human senses and common sense» (Suvin, 1979, p. 18). Una clarificación: mi utilización de los conceptos de *naturalistic fiction* y *estranged fiction* presentados en *Metamorphoses of Science Fiction* está inspirada en la cita introductoria –sacado también de *Metamorphoses*– utilizado por Wendy Gay Pearson en su artículo «Alien Cryptographies: The View from Queer» en *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction* de 2008.

En contraste con *naturalistic fiction*, Suvin presenta *estranged fiction* como una obra que intenta iluminar «men's relationships to other men and their surroundings» por la creación de lo siguiente: «a radically or significantly different formal framework» (Suvin, 1979, p. 18). Haber citado la conclusión de Suvin sobre *estranged fiction* y «men's relationships to other men» estoy consciente de las limitaciones inherentes en un concepto –en este caso el concepto de *estranged fiction*– que utiliza la terminología restringida de «men» para referir a una colectividad vasta y diversa de personajes, escritores y lectores de ficciones en que muchos de los personajes, aunque personas, no son ni humano ni hombre.

Como otra demostración del conflicto representado por la relatividad posible de la clasificación de un hecho textual de una secuencia narrativa como un nóvum del nivel

A, y la clasificación del texto como cienciaficcional puede incluir los ejemplos hipotéticos a continuación. Propongo, por ejemplo, el caso hipotético del Personaje 3, un lector ficticio, quien lee en la laberíntica biblioteca imaginaria de las entrañas rocosas de un alto castillo del planeta, Salari II, entorno extraterrestre del cuento «Los embriones del violeta» de Gorodischer. El Personaje 3 está sentado cómodamente en una butaca al frente de una de las incontables y calientes chimeneas medievales de dicha biblioteca y lee una novela imaginaria que incluye una cita ficticia del estudio real, *The Ten Genders of Amarete: Religion, Ritual and Everyday Life in the Andean Culture* (2013) de Ina Rosing. Dicha cita del texto de Rosing ha sido, entre las páginas numerosas de la novela imaginaria leída por el Personaje 3, fielmente copiado por el Escritor 4, creador de las palabras que han producido el Personaje 3.

Para el Escritor 4, el sistema de la división del género descrito en la cita copiado del estudio de Rosing no representaría un nóvum, pero un hecho antropológico confirmado y asimilado entre las premisas suyas. Sin nóvum, sin la presencia de la contradicción de premisas del nivel A, la novela imaginaria producida por las palabras del Escritor 4 no sería, según el concepto de la cf de este estudio, leído por el Escritor 4 como cienciaficcional. Sin embargo, para el Personaje 3, creado como cruel por las palabras producidas por el Escritor 4, el carácter del contenido de la cita de Rosing, incluida entre las páginas innumerables de la novela imaginaria, representaría un nóvum del nivel A de un argumento leído como cienciaficcional y basado en una improbabilidad sociológica que es, para el perverso Personaje 3, éticamente abominable.

Propongo a continuación, el caso hipotético del antes mencionado Personaje 3, voraz lector cruel creado por las palabras del prolífico Escritor 4, y la identificación como nóvum antropológico por el Personaje 3 de los hechos de las secuencias narrativas de una novela ficticia también encontrada entre los estantes de la biblioteca imaginaria de un castillo del planeta Salari II del cuento «Los embriones del violeta» de Gorodischer. El Personaje 3 identificaría como nóvum antropológico, como una innovación tanto improbable como problemática centrada en la historia y la sociedad humana, la demostración clara, una demostración incluida entre los argumentos de la novela imaginaria, del bien social realizado por el aborto libre y gratuito proporcionado por un sistema funcional de sanidad pública.

Gracias al carácter y al contenido de las premisas del escritor de dicho drama, el Escritor 4 leería, en desacuerdo con el Personaje 3, su novela como una *naturalistic fiction* compuesta por hechos antropológicos posibles que carecen de nóvum. Al haber dicho

esto, quiero enfatizar que la ausencia o la inclusión de un nóvum en un texto bajo consideración no puede, por sí mismo, confirmar o no la posibilidad de una lectura cienciaficcional de dicho texto. Subrayo que la presencia de un nóvum, una presencia o ausencia considerada como problemática por un personaje, un escritor o un lector, cumpliría solamente una parte del nivel A sin también mencionar las exigencias de las ciencias imaginarias del nivel B o las invenciones de los procesos y productos de la extrapolación y la especulación del nivel C.

Propongo, con el fin de la ejemplificación más completa para el concepto del nivel A, un texto en que aparece la lectura por el Personaje 5, un ateo y físico ficticio producido por las palabras del incansable Escritor 4, como nóvum antropológico y nóvum cosmológico, un nóvum cosmológico entendido como una novedad tanto improbable como problemática centrada en las leyes de la física y las ciencias relacionadas, de los hechos y agentes de un argumento basado estrictamente en los eventos del Libro de Génesis. Dichos eventos son, en este caso hipotético, incluidos entre las secuencias narrativas de una novela imaginaria imaginada por el Escritor 4. Es una novela imaginaria entonces leída como *estranged fiction* por el Personaje 5, el antes mencionado ateo y físico. En cambio, mientras lee sobre la lectura imaginaria del Personaje 5, el Personaje 6, un sacerdote cruel, creyente y conservador del estado de Connecticut también creado por el Escritor 4, leería los hechos del texto, hechos basados estrictamente en los eventos del Libro de Génesis, no como los nóvums de *estranged fiction* sino como hechos cosmológicos y antropológicos confirmados, en acuerdo con el sentido común y después incluidos en lo que es, para el Personaje 6, una ficción naturalizada.

También propongo, un texto escrito por el Personaje 5, el mismo ateo y físico ficticio producido por las palabras del Escritor 4 de los ejemplos anteriores, compuesto por eventos dirigidos por los principios de la física cuántica. El Personaje 5, provisto de premisas informadas por una comprensión más completa de la física contemporánea, leería dicho cuento y los hechos de su historia como *naturalistic fiction* que carece de nóvum, mientras que el Personaje 6, el mismo sacerdote cruel, creyente y conservador del estado de Connecticut del ejemplo anterior, clasificaría, gracias a su profunda confusión sobre los principios de la física contemporánea, como nóvums cosmológicos los hechos del texto imaginario escrito por el Personaje 5, hechos cuyos argumentos serían después leídos por el Personaje 6 como *estranged fictions*.

En relación con el ejemplo anterior, identifico el cuento corto «Dragones en el centro» escrito por Joaquín Revuelta e incluido en la colección editada por Fernando

Ángel Moreno, *Prospectivas: Antología del cuento de ciencia ficción española actual*. En su introducción al relato, Moreno clasifica la obra como «un texto difícil, puesto que juega con la teoría de supercuerdas y la estructura de p-branas» (Moreno, 2012, p. 204). La publicación del cuento de Revuelta de «Dragones en el centro» sería, entonces, entendido como un hecho del mundo del lector y comparable con el argumento escrito por el Personaje 5 del ejemplo anterior por la utilización en ambas obras de argumentos dirigidos por los principios de la física cuántica.

He propuesto, y con los ejemplos anteriores, he argumentado que la consistencia de la identificación de un hecho de un argumento como nóvum del nivel A puede sufrir de la variabilidad del contenido de las premisas o las conclusiones inconcluyentes sobre «lo que es el caso» y «lo que puede ser el caso» de una diversidad de escritores, lectores y personajes. Añado que la identificación de una herramienta conceptual o mecánica, de una hipótesis o teoría o de la experimentación de un texto bajo consideración como sistemático, y la subsecuente identificación de dichas hipótesis, teorías, herramientas o experimentos como evidencia textual de las ciencias imaginarias del nivel B también sufre por la variabilidad del contenido de las premisas de escritores, lectores y personaje.

A propósito, propongo por ejemplo, un hecho textual clasificado como un experimento sistemático por un protagonista. Dicho hecho no sería clasificado así por el antagonista del protagonista si el antagonista está provisto de premisas distintas. Pregunto: ¿sería posible una identificación consistente de la extrapolación y de la especulación del nivel C como extrapolación y especulación cienciaficcional del nivel C sin la presencia de premisas (si no idénticas) comparables entre escritores, lectores y personajes (tal vez) incomparables? Sostengo también que la imposición de una clasificación estricta, de una identificación inflexible sobre los mundos múltiples de un argumento cienciaficcional resulta, por necesidad, en una diversidad de resultados e innumerables nombres relacionados con los recursos narrativos representados por los niveles A, B y C. En estudios futuros, espero proporcionar más ejemplificación para una consideración más completa del problema de la clasificación de un nóvum como nóvum, de racionalidad instrumental como racional o de extrapolación-especulación como extrapolación-especulación según las exigencias de las diversas premisas de lectores, escritores y personajes igualmente diversas.

3.6.5. El nóvum como descifrable

En un texto de ciencia ficción, hay, según Suvin, una validación del nóvum – entendido como la innovación sociohistórica y/o física-mecánica dominante del relato– como lógico, captable e inteligible por métodos sistemáticos. Es una validación llevada a cabo bajo las exigencias de las indagaciones de las ciencias imaginarias del nivel B. Como resultado de dichas indagaciones explícitas o tácitas, el texto proporciona (aunque implícitamente) una explicación del nóvum por la subsecuente producción –por parte del personaje– de herramientas utilizables en el análisis metódico del carácter y las consecuencias del nóvum, una novedad aparentemente gobernable por hipótesis y experimentación. Es, según Suvin, un afrontamiento tanto ficticio como sistemático, detallado en el nivel B, durante el cual el nóvum del relato está «validado mediante la lógica cognoscitiva» (Suvin, 1979, p. 94).

Dado que las premisas de un escritor, lector o personaje son sistemas de expectativas incompletas que, bajo el peso de la indeterminación del mundo del texto, son silogismos inseguros siempre vulnerables a la detonación del descubrimiento y a las implicaciones e innovaciones de ello, cabe apuntar que David Roas, en *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* (2011), manifiesta que «en lugar de explicar la realidad de un modo objetivo, la razón elabora modelos culturales ideales que superpone a un mundo que se considera indescifrable» (Roas, 2011, p. 29). De forma similar, las premisas del escritor, lector y del personaje, comparables a los «modelos culturales» de la definición de lo fantástico de Roas, son también construidas para el enfrentamiento entre agente o personaje, su mundo o el mundo del texto y los esfuerzos suyos de explicación, de experimento, hipótesis y herramienta, requeridos para la resolución de los revuelos provocados por la interrupción del nóvum.

Soy consciente del hecho de que *Tras los límites de lo real* no pretende presentar un concepto de la ciencia ficción sino un concepto de la literatura fantástica en general. Hay puntos tanto de conflicto como de encuentro entre los conceptos presentados en este estudio y el estudio del Roas. Elijo citar los modelos culturales de Roas, como he elegido citar el concepto del «repertorio» de Iser en *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* y el concepto de «micronarrativa» de *Literary Theory: A Guide for the Perplexed* de Klages dado que conceptos específicos suyos concuerdan productivamente con mi presentación del concepto de la premisa en el argumento de la cf.

En términos del desacuerdo entre las características de la literatura fantástica generalizada presentadas por *Tras los límites de lo real* y los niveles A, B y C de la cf,

cabe identificar la conclusión siguiente de Roas: los personajes del texto leído como fantástico o maravilloso considerarían el mundo de su argumento como «indescifrable». En el caso de un argumento de la cf, el personaje –administrador de los experimentos de las ciencias imaginarias o habitante de un mundo del texto cuyo carácter está determinado por las ciencias imaginarias– puede fracasar durante intentos de desciframiento del carácter del nóvum y del mundo extrapolado del texto que el nóvum interrumpe, pero el lector no concluiría que dicho nóvum y mundo son indescifrables. Si el personaje, por ejemplo, concluye que el nóvum y el mundo que el nóvum interrumpe son indescifrables, serían descifrables para un personaje más dotado en términos científicos.

Un ejemplo de un nóvum tanto indescifrable como descifrable se encuentra en la novela, *Solaris* (1961) de Stanislaw Lem. Durante dicha ficción, el científico y astronauta, el protagonista y narrador, Kris Kelvin depende de la validez de las leyes físicas para producir descripciones supuestamente correctas de los acontecimientos del mundo de su texto. Desafortunadamente, el planeta titular, Solaris desafía las indagaciones del científico, Kelvin, su equipo y la civilización presumiblemente terrestre que los han enviado a la superficie roja y oceánica de *Solaris*. El planeta, al asombro del científico Kelvin, se muestra «la facultad de ilustrar, y a veces negar, ciertas leyes físicas» (Lem, 1961, p. 138). En la superficie de Solaris, en sus profundidades y entre sus gigantescas y explosivas producciones geométricas «hasta las leyes físicas no tienen [...] validez» (Lem, 1961, p. 137). Para el protagonista Kelvin, el nóvum-planeta, Solaris es indescifrable, mientras el mismo Kelvin depende de la validez de las leyes físicas para describir los procesos y los productos de Solaris, un ente que desafía la física de la civilización de Kelvin. En cambio, Solaris es, como un personaje-planeta, infinitamente más dotado que Kelvin, y es, presumiblemente, capaz de descifrar a sí mismo, si no también comunicar claramente dichos hallazgos a los molestos y minúsculos invasores que han tomado residencia sobre su piel acuosa.

3.7. El replanteamiento de la premisa

Enfatizo que sería posible replantear las premisas del nivel A, premisas que hasta ahora han sido presentadas como conclusiones inconcluyentes sobre «lo que es el caso» y «lo que puede ser el caso». Sería también factible hablar del concepto de premisa como una declaración-discurso formado por el escritor, lector o personaje sobre «lo que puede

ser y podría saberse» y «lo que debe ser y debería saberse». Este posible replanteamiento del concepto de las premisas del nivel A es posible mientras una premisa, como una declaración de hecho o posibilidad, puede tomar una multitud de formas limitadas por los recursos del idioma –por ejemplo, secuencia, sintaxis o léxico– empleado por el escritor, lector o personaje durante dicha declaración de hechos o de posibilidades.

Este replanteamiento refleja la distinción propuesta por *Metamorphoses of Science Fiction* entre las normas cognoscitivas cosmológicas y las normas cognoscitivas antropológicas (Suvin, 1979, p. 10). Puedo, explorando el concepto de la premisa del nivel A, considerar dicho concepto a la luz de normas cognoscitivas de un escritor, lector o personaje viendo las normas cosmológicas como las presuposiciones de «lo que puede ser y podría saberse» y las normas cognoscitivas antropológicas como presuposiciones de «lo que debe ser y debería saberse».

Por ende, siendo consciente de que una premisa, entendida como una declaración de hecho y posibilidad, no es una norma si por el término «norma» entiendo un deber, expectación u obligación ética. Las premisas de «lo que puede ser y podría saberse» y los númvs que las contradicen durante un texto de la ciencia ficción, presumiblemente *hard*, pueden estar relacionados con las leyes, las lógicas y los sistemas múltiples de racionalidades diversas basadas en la física, en ciencias relacionadas, en lo teco-mecánico o en distorsiones ficticias de los mismos.

Las premisas de «lo que debe ser y debería saberse» y las novedades que las desafían reflejan, durante un texto de la ciencia ficción, presumiblemente *soft*, principios antropológicos de la ética, la política, la historia o la sociología, entre campos tanto incontables como relacionados. Sobre (1) la división entre premisas del nivel A explicables como «lo que es el caso» y «lo que puede ser el caso» después articulados como «lo que puede ser y podría saberse» y «lo que debe ser y debería saberse» y (2) las normas cognoscitivas antropológicos y cosmológicos propuestas por el *Metamorphoses of Science Fiction* de Suvin, sostengo que el contenido interdependiente de lo antropológico y lo cosmológico de las premisas del nivel A también se refleja de forma productiva en las dos clases entrelazadas de incertidumbre que caracteriza la literatura cienciaficcional según *The Seven Beauties of Science Fiction*.

Como hemos visto, mi empleo del término de «norma» en el contexto de una comparación a premisas ciencia ficcionales del nivel A, no quiere decir que normas son premisas y que premisas son –reflejando la definición común de «norma»– expectativas de comportamiento. Enfatizo que las premisas del argumento leído como ciencia ficcional

son conclusiones inconcluyentes, declaraciones de hecho y posibilidad del escritor, lector o personaje y que su conexión al concepto de «norma» se base en la división cienciaficcional, hecha por Suvin, entre lo antropológico y lo cosmológico. Como hemos visto, es una distinción reflejada en la división popular de la ciencia ficción entre lo *hard* y *soft*, entre lo animal (humano), sus sociedades e historias, y el circuito que lo domina o que está por lo animal dominado.

4. El nivel B, la cognición suviniana y las ciencias imaginarias

En su artículo «The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre» (1979b), Suvin sostiene que el concepto de la ciencia ficción no se puede extraer de los textos etiquetados como cf de forma intuitiva o empírica si los textos cienciaficcionalizados analizados han estado, durante el proceso investigativo, aislados de los textos de géneros contiguos. El crítico concluye que una metodología de aislamiento indagatoria, aunque empírica, produce conceptos de la ciencia ficción de carácter primitivo, subjetivo e inestable (Suvin, 1979b). En cambio, Suvin sostiene que, para la producción de un concepto pertinente del género cienciaficcional de delimitaciones precisas, es necesario deducir el concepto de la cf con el análisis con textos etiquetados como cf y con textos de otros géneros (Suvin, 1979b). En el caso de *Metamorphoses of Science Fiction*, los textos yuxtapuestos al género cienciaficcional para el propósito de la definición y la delimitación de la cf pertenecen, en su mayoría, a obras que, bajo los principios de *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, serían denominados «literatura maravillosa». Sobre la coherencia de dicha yuxtaposición y la utilidad teórica de las proposiciones propuesta por Suvin en relación con ella, comento en epígrafes posteriores sobre el asunto de la hibridación del género cienciaficcional y los géneros proyectivos contiguos.

Según Sara Wasson y Emily Alder, el concepto de la cf por Suvin formulado durante la presentación de su poética en *Metamorphoses of Science Fiction* incluye «an unfamiliar world» (Wasson & Alder, 2014, p. 2). Dicho mundo desfamiliarizado y cienciaficcional propuesto por Suvin está, según Wasson y Alder, gobernado por leyes empíricas, regulaciones comparables con las leyes del ámbito empírico del autor. En su introducción al compendio *Gothic Science Fiction: 1980–2010* (2014)⁷⁰, Wasson y Alder sostienen que, como consecuencia de las proposiciones de la poética suviniana, los fenómenos ficcionales de los mundos imaginarios de la ciencia ficción se explican por discursos racionales de carácter científica, y excluyen, mientras tanto, explicaciones basadas en «supernatural forces» (Wasson & Alder, 2014, p. 2).

⁷⁰ Para un análisis relevante del concepto del antes mencionado «nóvum anatómico» del subgénero cienciaficcional del biopunk, véase, en esta antología, el artículo de Sara Wasson «‘A Butcher’s Shop where the Meat Still Moved’: Gothic Doubles, Organ Harvesting and Human Cloning» (2014). Wasson clasifica el artículo de la siguiente manera: «This work is a contribution to the emerging field of medical humanities» (Wasson, 2014, p. 73). A mi juicio, una examinación más completa del concepto de Wasson de las «humanidades médicas» sería, para en el análisis del nóvum de índole anatómico, útil. También cabe mencionar que el título desampañante del artículo de Wasson es —entre los títulos de las fuentes críticas analizadas durante la redacción del presente estudio— uno de mis favoritos.

En este epígrafe, pretendo explicar las implicaciones de dichos discursos científicas y racionales por Wasson y Alder identificados en relación con la coherencia de la poética cienciaficcional de Suvin, teórico quien construyó su noción de las ciencias imaginarias de la ciencia ficción sobre una conceptualización útil, amplia y flexible del término «cognición».

Sobre la cognición suviniana y su relación con las ciencias imaginarias de los textos del género cienciaficcional, Suvin sostiene lo siguiente: «SF takes off from a fictional (“literary”) hypothesis and develops it with totalizing (“scientific”) rigor» (Suvin, 1979, p. 6) aunque la cognición cienciaficcional es, según el teórico, «wider than science» (Suvin, 1979, p. 13) y puede, como consecuencia, abarcar, entre otros ejemplos textuales, las idiosincrasias de raciocinio aparentes en las obras de Philip K. Dick. Sobre el asunto controvertido de la intersección de las ciencias imaginarias de los textos de Dick entre las categorías del asombro por la *cf* domesticado, Suvin, en «P.K. Dick’s Opus: Artifice as Refuge and World View» (1975)⁷¹ argumenta: «An overview can find a certain logic in Dick’s development, but not a mechanical or linear logic» (Suvin, 1975). A propósito, este epígrafe también pretende montar un análisis de la distinción de Suvin sobre la demarcación entre cogniciones cienciafccionales de carácter mecánicos o lineares y cogniciones de carácter no-mecánicos y no-lineares.

Conviene destacar, en relación con la antes mencionada lógica científica por Suvin identificada, la conclusión siguiente del teórico y novelista de la ciencia ficción, Adam Roberts: «For Suvin, the important thing about the ‘science’ part of ‘science fiction’ is that it is a discourse built on certain logical principles that avoids self-contradiction» (Roberts, 2003, p. 9). Dicho de otro modo: de la misma manera en que la poética suviniana es, según mi hipótesis y la conclusión antemencionada de Roberts, un modelo heurístico constituido por principios de no-contradicción, la cognición suviniana, elemento imprescindible para la función teórico de la poética suviniana en sí, está basada en principios de raciocinio que pretenden excluir la autocontradicción. Por consecuencia, sobre la lógica científica de carácter no-mecánica y no-linear de las cogniciones de las

⁷¹ En el artículo «P.K. Dick’s Opus: Artifice as Refuge and World View», Suvin examina lo siguiente: «Dick’s allegorically exaggerated characters [...] as the foundation of the morality and cognition in his novels» (Suvin, 1975). En acuerdo con Suvin, subrayo la utilidad teórica de las obras de Dick. Es una utilidad de que, en el presente estudio, he intentado sacar provecho. A mi juicio, es una utilidad crítica basada tanto en el carácter ético-especulativo de la formulación de los personajes de los textos de Dick como en el carácter tecno-mecánico y surrealista de los mundos habitados por dichos personajes.

ciencias imaginarias del género, comento a continuación con ejemplificación adicional de los textos de Dick.

Según Suvin, la cognición cienciaficcional funciona —a través de una validación proporcionada por las explicaciones metodológicas en la obra— para la dominación narrativa de los elementos asombrosos del texto. En las palabras del crítico, el propósito de la cognición cienciaficcional se encuentra en la domesticación de lo que es, por Suvin, denominado «the amazing» (Suvin, 1979, p. 4). Dicha domesticación explicativa de lo asombroso está realizada en el texto, según Suvin, por la incorporación de una cognición científica que engloba, bajo el dominio de la poética suviniana, «not only natural but also all the cultural or historical sciences and even scholarship» (Suvin, 1979, p. 4). De modo similar, Suvin sostiene que la ciencia ficción moderno de importancia estética, incorpora cogniciones más complejas y amplias que detallan, por consiguiente, el uso y las implicaciones del conocimiento y la filosofía de la ciencia y el efecto político, psicológico y antropólogo de dicha utilización.

Aunque Suvin no proporciona al lector una cronología pormenorizada para la ubicación de los comienzos de la categoría por él denominada como «ciencia ficción moderna», es en concordancia con el carácter de la ejemplificación de *Metamorphoses of Science Fiction*, razonable concluir que la «ciencia ficción moderna» escrita en inglés empieza, por lo menos en la conceptualización de Suvin, con las publicaciones de la última década del siglo XIX de las obras más prominentes de H. G. Wells y principalmente *The Time Machine*, una obra cuyo análisis ocupa el discurso del décimo capítulo de *Metamorphoses of Science Fiction* titulado «The Time Machine versus Utopia as Structural Models for SF». Cabe mencionar que dicho capítulo forma parte importante de la argumentación y la ejemplificación del epígrafe segundo, «Introducción to Newer SF History» del epígrafe segundo titulado «History». Es también importante enfatizar la divergencia histórica aparente entre la prominencia proporcionada a *Frankenstein; Or, The Modern Prometheus* (1818⁷²) de Mary Wollstonecraft Shelly aparente en el análisis histórico de *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction* (1986) de Aldiss y Wingrove y la importancia por Suvin asignada a las obras de Wells.

⁷² Cabe apuntar lo que es, en mi opinión, un interesante solapamiento cronológico entre la publicación de *Frankenstein; Or, The Modern Prometheus* en 1818 y la fundación de la Universidad de Virginia en 1819, institución donde, instruido por el perspicuo profesor, Lee Manion, estudié en el año académico 2004-2005 la antes mencionada obra de Shelly como texto cienciaficcional.

Para construir, en las palabras de Suvin, modelos heurísticos de la ciencia ficción (Suvin, 1979, pp. 16-17) compuestos por las operantes definiciones constitutivos de su poética, Suvin, comentando sobre la interrelación entre el nóvum, el extrañamiento y la cognición –un triunvirato conceptual abreviado por Suvin como «extrañamiento cognitivo»– declara que el núcleo cognitivo del argumento del texto de la cf contribuye a la formación del extrañamiento ficcional (Suvin, 1979 p. 15). Dicha determinación cognitivo del extrañamiento cienciaficcional, efecto provocado por la interrupción argumental del nóvum, es según Suvin, explicable dado que, obediente al dictamen a su poética, el nóvum de la cf se valida por la apariencia textual de procesos y productos de métodos científicos clasificados, por Suvin, como «post-Cartesian» y «post-Baconian» (Suvin, 1979, p. 65). En términos generales y en concordancia con las designaciones «post-Cartesian» y «post-Baconian» adscritas a la cognición cienciaficcional por Suvin, el teórico, a continuación, define el término «metodología» como «way, approach, atmosphere, sensibility» (Suvin, 1979, p. 65).

Aunque la argumentación de Suvin excluye definiciones explícitas para los métodos científicos post-cartesiano y post-baconiano es imprescindible precisar, aunque brevemente, definiciones fijas para dichos métodos. A propósito, un método científico post-cartesiano es deductivo. Dicho de otro modo, se procede desde afirmaciones generales a la explicación del enigma de datos particulares empleando, mientras tanto, una operación indagatoria denominada por Gary Hatfield como «a method of doubt» (Hatfield, 2018). Este método de duda indagatoria de Descartes funciona, según Hatfield, por el establecimiento de verdades necesarias y *a priori* que sirven al investigador como punto de partida para lo que Hatfield denomina «any genuine science» (Hatfield, 2018) proporcionando, mientras tanto, principios teóricos para los experimentos de la ciencia empírica.

Un método científico post-baconiano es, en cambio, inductivo. Dicho de otro modo, el método pretende el ascenso gradual e ininterrumpido a afirmaciones generales o a la inferencia de principios generales basadas en los resultados de la recopilación de datos provenientes de observaciones y en la corrección de datos erróneos provenientes de los sentidos (Andersen & Hepburn, 2016).

Aunque Suvin identifica el carácter post-cartesiano o post-baconiano en su descripción de la cognición de las ciencias imaginarias de los textos cuyo contenido obedece su poética cienciaficcional, es, a mi juicio, importante precisar que la supuesta presencia textual de métodos científicos en las obras de la cf no es, en términos generales,

explícita excluyendo, por supuesto, los ejemplos más extremos del subgénero *hard* analizados en epígrafes posteriores. Como se explica en el nivel B, en el caso de la mayoría de las obras de la cf, la incorporación narrativa de métodos científicos, sean ellos de carácter post-cartesianos o post-baconianos, se hace de forma implícita por la presentación textual de procesos y productos cuya relación con métodos de índole científico se puede inferir. En la ausencia de escenas de explicación explícita del empleo de métodos científicos por parte de un personaje o por la sociedad ficticia de dicho personaje, el lector se vea obligado a la inferencia de un origen racional para los procesos, los productos, las técnicas, los artilugios y las invenciones que componen, entre sí, el mundo cienciaficcional del texto.

Como contraejemplo, escenas de explicación tanto explícitas como tediosas del empleo de métodos científicos por parte de los personajes en un texto de la cf, se encuentran en *Ralph 124C 41+* (1911)⁷³, ejemplo canónico de lo que es, por Suvin, denominado «Sub-Vernean or Gernsbackian SF» (Suvin, 1979, p. 23). Cabe mencionar que *Ralph 124C 41+* es denigrado por Suvin como «reactionary» (Suvin, 1979, 23), una imputación, a mi juicio, justificada, dado, entre otras idiosincrasias del texto, la representación en la obra del personaje, Alice.

En la conceptualización de Suvin –un sistema heurístico presentado por *Metamorphoses of Science Fiction*, un estudio que estaría, a mi juicio, descrito acertadamente como «[a] useful and influential book» (Suvin, 1979, p. 47)⁷⁴– el trato implícito del contenido científico del texto se manifiesta, entre otros elementos textuales, en el carácter del nóvum hegemónico cuya representación narrativa no es, según Suvin «primarily a matter of scientific facts or even hypotheses» (Suvin, 1979, p. 65). Como hemos visto, el nóvum suviniano es por el teórico descrito como «hegemónico» dado la importancia de dicha novedad sociotecnológica en la formulación y la función del argumento. Dicho de otro modo, el nóvum suviniano es, para el texto de la cf suviniano, la piedra angular de la arquitectura narrativa del texto sin el cual la estructura de la historia se derrumbaría en incoherencia.

⁷³ Encontré *Ralph 124C 41+*, un texto útil para los propósitos del presente estudio a pesar de sus fallos estéticos, gracias a la hábil instrucción del experto estadounidense en la literatura de ciencia ficción, el profesor Andrew Ferguson durante su curso excelente «Short Science Fictions», asignatura impartida en el verano de 2017 en la Universidad de Virginia.

⁷⁴ En el capítulo tres de *Metamorphoses of Science Fiction*, la frase anteriormente citada, «[a] useful and influential book» (Suvin, 1979, p. 47), aparece en relación con la descripción de Suvin del estudio, *The Quest for Utopia* (1971) de Glenn Negley y J. Max Patrick.

No obstante, los elementos cognitivos de un texto cuyo contenido obedece a la poética cienciaficcional suviniana contendría, según el crítico conocimiento cuantificable que concorde con las exigencias del positivismo en términos de la centralidad de los datos provenientes de la experiencia y de los sentidos, y sabiduría basada en lo que es, por Suvin, denomina «social imagination» (Suvin, 1979, p. 36).

En consecuencia, la cognición sociotecnológica de la ciencia ficción suviniana – como una entidad socio-estética o «a socioaesthetic entity» (Suvin, 1979, p. 53)– contribuye a la composición de «world[s] of empirical cognition» (Suvin, 1979, p. 24) y los textos que contienen dichos mundos. Son textos, a continuación, que detallen posibilidades improbables o, en las palabras de Suvin, «a possible impossible» (Suvin, 1979, p. 43). Además, el texto de la cf suviniana requiere y permite explicaciones científicas. Dicho de otro modo, el texto cienciaficcional utiliza lo que es, por Suvin, denominada «methodically systematic cognition» (Suvin, 1979, p. 65) para la domesticación narrativa del nóvum como novedoso prodigio sociotecnológico del texto (Suvin, 1979, p. 65). Sobre el asunto de la cognición sistemática como requisito permisible del texto de la cf, Suvin sostiene: «Indeed, a very useful distinction between “naturalistic” fiction, fantasy, and SF, drawn by Robert M. Philmus, is that naturalistic fiction does not require scientific explanation, fantasy does not allow it, and SF both requires and allows it» (Suvin, 1979, p. 65). Dicha conclusión de Philmus figura entre los argumentos del ensayo «Science Fiction: From its Beginning to 1870». Según *The Encyclopedia of Science Fiction*, el ensayo antemencionado de Philmus se publicó por primera vez en la edición inaugural de *Anatomy of Wonder: Science Fiction* en 1976.

Por lo tanto, sobre las características cuantificables de las ciencias imaginarias de la cf y la relación entre dichas disciplinas ficticias y el concepto de la cognición, Suvin argumenta lo siguiente: (1) si el nóvum es una fuente de delimitación genérica entre la ciencia ficción y la ficción mimética, (2) si el nóvum es la condición necesaria de la cf, entonces (3) la validación del nóvum por una cognición metódica y sistemática sería, en las palabras de Suvin, «the *sufficient condition* for SF» (Suvin, 1979, pp. 65-66). Por ende, la cognición del texto de la cf suviniana se desarrolla, según el crítico, en relación con «a body of already existing cognitions, or at the very least as a “mental experiment” following accepted scientific, that is, cognitive, logic» (Suvin, 1979, p. 66). Sobre la concordancia entre (1) el nóvum, (2) la validación del estado de no-contradicción del nóvum y (3) los procesos cognitivos del texto como productos de la lógica científica del entorno empírico del autor, Suvin sostiene lo siguiente:

I would be hard put to cite an SF tale the novelty in which is not in fact continuous with or at least analogous to existing scientific cognitions, I would be disposed to accept theoretically a faint possibility of a fictional novum that would at least seem to be based on quite new, imaginary cognitions, beyond all real possibilities known or dreamt of in the author's empirical reality (Suvin, 1979, p. 66).

Dicho de otro modo, Suvin, trabajando hacia una definición de la ciencia como «the encompassing horizon of SF» (Suvin, 1979, p. 67), ha sostenido que los elementos cognitivos del texto cienciaficcional englobaría (1) posibilidades reales por la ficción presentada que, en carácter, contenido, contexto y implicación, concuerdan con la lógica científica del entorno del autor y (2) posibilidades ideales o, en las palabras del teórico, «any conceptual or thinkable possibility the premises and/or consequences of which are not internally contradictory» (Suvin, 1979, p. 66). Esta concesión de Suvin sobre la cognición cienciaficcional y la inclusión textual de posibilidades reales y ideales es, a mi juicio, importante. Dicha flexibilidad conceptual aparente en la definición de la ciencia de la ciencia ficción suviniana permite la inclusión de textos compuestos por campos más vastos y variados de innovaciones sociotecnológicos más insólitas y audaces. Como resultado, los textos del género por Suvin delimitado puede, en mi opinión, proporcionar al lector ejemplos más completos del replanteamiento literario de cuestiones socioculturales.

Por lo que sigue, las ciencias imaginarias del género están compuestas, entre sí, por posibilidades reales y ideales de la cognición suviniana. Dichas ciencias también engloban procesos, productos y métodos provenientes de ciencias históricas o culturales como, por ejemplo, la antropología, la sociología, la lingüística y otras disciplinas adyacentes basadas en métodos científicos (Suvin, 1979, pp. 67-68). Cabe apuntar que Suvin, en su caracterización de las ciencias históricas o culturales, sostiene que dichas disciplinas son no-matemáticas. Es una caracterización considerado en relación con mi análisis y ejemplificación de la divergencia conceptual aparente en las definiciones de los subgéneros cienciafccionales *soft* y *hard*. Por lo tanto, las cogniciones de las ciencias suvinianas están, en las palabras del teórico, basados en la posibilidad necesaria de explicaciones explícitas, coherentes, immanentes y no-sobrenaturales (Suvin, 1979, pp. 67-68). La presentación textual y la organización argumental del contenido de dichas explicaciones pueden, por ejemplo, emplear: «Occam's razor⁷⁵; methodical doubt;

⁷⁵ Sobre el principio de la navaja de Occam por Suvin empleado en relación con su conceptualización de la cognición de las ciencias imaginarias, Alan Baker, en su artículo «Simplicity» (2016), sostiene lo siguiente:

hypothesis-construction; falsifiable physical or imaginary (thought) experiments; dialectical causality and statistical probability» (Suvin, 1979, pp. 67-68).

La ciencia de la ciencia ficción suviniana es, dicho de otro modo, un fluctuante campo cognitivo de carácter tanto elefantino como abierto donde nuevos datos y inauditas disciplinas imaginables pueden –en la intrigante colisión de lo que es, por Suvin, denominado «cognitive logic» y «narrative logic» (Suvin, 1979, p. 69)– servir al lector en la validación o la explicación de las innovaciones del texto siempre y cuando dichos datos y disciplinas no contravienen el fundamento filosófico de los métodos científicos del entorno empírico del autor gracias a la omisión de elementos auto-contradictorios (Suvin, 1979, pp. 67-68).

4.1. La Ley de Gobbledygook

En suma, el carácter, el contenido, el contexto y las consecuencias de las ciencias ficticias de la poética de la cf suviniana obedecen lo que puedo denominar la Ley de Gobbledygook. En el capítulo dos, «SF and the Geneological Jungle», Suvin, proporcionado ejemplos del antes mencionado «sub-Vernean or Gernsbackian SF» (Suvin, 1979, p. 23), sostiene que un texto no-cienciaficcional de índole fantástico o feérico⁷⁶ puede, con pretensiones a la cienciaficcionalidad, incluir elementos de apariencia científica, mientras tienen, en realidad, un carácter anti-cognitivo, inconsistente y auto-contradictorio.

Según el teórico, las ciencias anti-cognitivas de dichos textos de índole feérico están basados, a pesar de las pretensiones racionales y cienciafccionales del texto, en la metafísica y no en la física y en actividades sobrenaturales y no naturales. Sobre los procedimientos de las ciencias anti-cognitivas de los textos feéricos de engañosa apariencia cienciaficcional, Suvin declara: «the science is treated as [...] gobbledygook instead of rational procedure» (Suvin, 1979, p. 23). En resumidas cuentas, la Ley de

«There is a widespread philosophical presumption that simplicity is a theoretical virtue. This presumption that simpler theories are preferable appears in many guises. Often it remains implicit; sometimes it is invoked as a primitive, self-evident proposition; other times it is elevated to the status of a 'Principle' and labeled as such (for example, the 'Principle of Parsimony'). However, it is perhaps best known by the name 'Occam's (or Ockham's) Razor.'» (Baker, 2016).

⁷⁶ Para un análisis pormenorizado de la caracterización de Suvin de los géneros fantásticos no-cienciafccionales y la relación propuesta por Suvin entre los textos de dichos géneros –por ejemplo, los cuentos de hadas– y los textos de la cf, véase al epígrafe del presente estudio correspondiente al problema de la hibridación de los géneros proyectivos.

Gobbledygook sostiene que los productos y los procesos de las ciencias imaginarias de las literaturas de ciencia ficción (1) deben funcionar sobre una base física y no metafísica, (2) deben incorporar procedimientos de carácter natural y no sobrenatural y (3) deben incluir procedimientos cuyo raciocinio excluye la jerigonza.

Como ejemplo destacado de la incorporación textual de disciplinas indagatorias y imaginarias de ciencias cienciaficcionalas cuya presentación textual obedece la antemencionada Ley de Gobbledygook considero, a continuación, las innovaciones improbables del campo multifacético de robótica de las ficciones de Isaac Asimov. Por ejemplo, en *The Positronic Man* (1995) –novela basada en el relato, *The Bicentennial Man* (2018)– el androide, mayordomo, ebanista, historiador, biólogo y inventor, el protagonista, Andrew Martin establece, gracias a la alta función de su cerebro positrónico, el campo científico de la robo-biología después denominada «prosthetology» (Asimov & Silverberg, 1995, p. 220).

Funcionando sobre una base física y no metafísica, incorporando procedimientos de indagación e invención de carácter natural y no sobrenatural y explicado sin jerigonza tanto por el narrador como por el androide Andrew, la robo-biología produce, para el beneficio médico de la humanidad longeva del mundo del texto: «the prosthetic kidney, the prosthetic lung, the prosthetic heart, the prosthetic pancreas» (Asimov & Silverberg, 1995, p. 217) y «synthetic-organic eyes» (Asimov & Silverberg, 1995, p. 218).

Cabe apuntar que el cuerpo plástico y metálico y el cerebro positrónico original de Andrew, o del «Robot NDR-113» (Asimov & Silverberg, 1995, p. 10) son productos de la corporación transnacional, United States Robots and Mechanical Men, una empresa ubicua en los relatos robóticos de Asimov. Rechazando el dictamen estricto de United States Robots and Mechanical Men, Andrew utiliza los descubrimientos y las invenciones suyas del campo del robo-biología para reemplazar los tejidos y los órganos de su cuerpo mecánico con prótesis orgánicas. Siendo tanto invención como inventor y un híbrido textual de Victor Frankenstein y el elocuente monstruo cadavérico por dicho doctor producido, el androide Andrew termina su proceso de humanización con el reemplazo del cerebro positrónico suyo, una operación que después desencadena el declive físico y muerte subsecuente de la una vez invulnerable protagonista.

En suma, las ciencias cienciaficcionalas suvinianas –disciplinas ejemplificados por los multifacéticos campos de la robótica de las ficciones anteriormente citadas de Asimov– funcionan, según las declaraciones de Fredric Jameson en *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005) para «defamiliarize

and restructure our own experience of our own present» (Jameson, 2005, p. 286) por una reafirmación narrativa de lo que es por Jameson denominado «cognitive means» (Jameson, 2005, p. 410). Análogamente, Suvin, en el artículo «On What Is and Is Not an SF Narration; With a List of 101 Victorian Books That Should Be Excluded From SF Bibliographies» (1978) declara: «SF is distinguished by the narrative dominance of a fictional novelty (novum, innovation) validated both by being continuous with a body of already existing cognitions and by being a “mental experiment” based on cognitive logic» (Suvin, 1978). Dicho esto, es prudente y productivo extender la antemencionada conceptualización suviniana de las ciencias cienciaficciones. Es un proyecto de examinación y expansión que pretendo emprender.

4.1.1. La Ley de Lightman

En el epígrafe «Cognition and Possibility» del artículo «Cognition as ideology», Miéville sostiene lo siguiente: «It is nothing new, of course, to point out that much of the supposed science in SF is precisely that –supposed. More than that, it is often mistaken, spurious or ‘psuedo’» (Miéville, 2009, p. 233). De modo similar, el nivel B abarca las hipótesis, las herramientas y los experimentos desarrollados desde sistemas científicos racionales o –desde el punto de vista de los mundos fácticos– irracionales. Como hemos ido viendo a través de los diferentes teóricos de la cf, esto parte de la construcción del mundo ficcional desde las leyes de la naturaleza, aunque dicha construcción no exista en los mundos fácticos.

El nivel B, por tanto, comprende y admite productos y prácticas de indagación sistemática adoptados por los innumerables residentes de los incontables mundos de los textos de la ciencia ficción. Por consiguiente, entre sus imágenes «científicas» incluye métodos de investigación y explicación que incluyen sistemas de apariencia irracional – desde nuestro campo referencial externo– pero explicables desde las ciencias imaginarias vigentes en el texto. Respecto a la presentación de las ciencias imaginarias del nivel B, sostengo que dicha presentación se puede caracterizar como una poetización de la ciencia en términos de su inclusión en las narraciones de ciencia ficción.

Las premisas del escritor, lector o personaje estarían sustentadas por un proceso de aprendizaje y asimilación a través de la observación, medición, hipótesis o experimentación, es decir, del método científico. Como he argumentado anteriormente,

los métodos y los sistemas considerados en las obras más adelante analizadas admiten ambigüedad en cuanto a su plausibilidad científica, siempre y cuando dicha ambigüedad no sea desarrollada como tal en el propio mundo de la obra.

Dicho esto, conviene aquí introducir las observaciones de José Manuel Uría en *Demiurgo y materia: Materialismo y Gnosticismo en la Obra de Rodolfo Martínez* (2019): (1) que «la ciencia ficción trata de lo improbable desde el punto de vista de la ciencia, la fantasía trata de lo imposible desde el punto de vista de la ciencia» (Uría, 2019) o, dicho de otro modo en el caso de la literatura de la cf, lo improbable del texto función según una noción sistemática de la naturaleza; (2) sobre dicha concepción científica de la naturaleza, Uría propone la Ley de Lightman que afirma lo siguiente en relación con lo que es, por Lightman, denominado el principio central de la ciencia: «Todas las propiedades y los eventos del universo físico están gobernados por leyes, y estas leyes son verdaderas en cada momento y en todos los lugares del universo» (Uría, 2019); (3) En relación con la Ley de Lightman, Uría sostiene:

Que las leyes son verdaderas en todo momento y lugar del universo significa que no se admiten excepciones. No hay espacio para los milagros, para lo sobrenatural. La concepción científica de la naturaleza es el principio metafísico que postula que el universo físico está gobernado por leyes verdaderas en toda la variedad de espaciotiempo que lo contiene. (Uría, 2019)

(4) En relación con lo anterior, Uría pregunta: «¿cómo se deduce si una obra de ficción proyectiva es compatible con la concepción científica de la naturaleza? ¿Cómo diferenciar lo científicamente improbable de lo científicamente imposible?» (Uría, 2019). Uría responde: «Creo importante resaltar que no se trata de establecer si en un relato se respeten las leyes de la ciencia conocidas en ese momento, sino si el mundo posible es tal que es consistente con respecto a la concepción científica de la naturaleza» (Uría, 2019). Dicho de otro modo, la consistencia con respecto a una conceptualización científica de la naturaleza propuesto por Uría es una obediencia, por parte del hecho cienciaficcional del texto, a la Ley de Lightman.

De modo similar, la poética de *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* admite lo irracional entre los métodos y sistemas de los mundos de los argumentos de la cf si dicha irracionalidad es internamente consistente. Sería una lógica tal vez de apariencia incoherente para el lector, pero coherente para el personaje. Así es posible admitir la irracionalidad entre los sistemas y métodos que, para Suvin, verifican la novedad del nóvum y que inspiran la formación de hipótesis, el

ejercicio de experimentación y la utilización de herramientas. Sería, tal vez mejor, más productivo hablar no de lo racional y lo irracional, sino de varias racionalidades internamente consistentes adoptadas por los residentes de los innumerables mundos de los textos de ciencia ficción.

4.1.2. Las ciencias imaginarias y el pacto de ficción

En *The Seven Beauties of Science Fiction*, Csicsery-Ronay Jr. habla del desarrollo de un argumento de la ciencia ficción en que el escritor y el lector estira los conceptos científicos del lugar y época de la composición de la obra para la revelación narrativa de las dimensiones fantástico-poética de esos conceptos (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 112). Dicha revelación debe transcurrir, sin embargo, sin una violación del pacto de ficción «cientificista» del argumento. Es un proceso de extrapolación y especulación cienciaficcional restringido a lo que es, en término narrativos, internamente coherente en relación con el mundo del texto.

Para la consideración de la relación entre la extrapolación del nóvum, la producción de un hecho improbable a base de los hechos probables de los mundos múltiples del escritor y lector, y el pacto de ficción, aquí utilizo el concepto del pacto de la ficción presentado en *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y retórica de lo Prospectivo* (2010) donde el pacto de ficción representa una relación establecida entre el lector que lee y el texto leído «por la cual este [el lector] asume el mundo posible de la obra como si fuera una realidad» (Moreno, 2010, p. 459). La razón –o la apariencia narrativa de lo racional– y la obediencia a la ley científica –o la apariencia de una obediencia a la imagen de una ley formada por un método científico– que puede gobernar un argumento de la cf es, en términos generales, importante. No es, sin embargo, más importante que la coherencia narrativa en sí llevado a cabo por el experimento literario de la composición y la lectura del escritor y el lector.

Por improbable que sea el nóvum del nivel A o los productos de una extrapolación del nivel C, es la consistencia del análisis –o la imagen de un método de análisis internamente consistente– y la coherencia del razonamiento del texto que valida el pacto de la ficción y, como resultado, mantienen la imagen del juego científico de la ciencia ficción en pie. Un pacto de ficción mantenido por un argumento coherente permite en el

mundo imaginario del texto de la cf la imagen de investigación, hipótesis y de experimentos ficticios, es decir, el fondo conceptual del nivel B.

Es también importante comentar en relación con las características del nivel B que la coherencia narrativa necesaria para el establecimiento de un pacto de ficción requiere el desarrollo aparentemente científico del nóvum como un recurso estético en la construcción, por parte del escritor y lector, del mundo del argumento donde el nóvum se desarrolla. Por ejemplo, un nóvum banal, incoherente, torpe, dogmático o inválido –como hemos visto, errores del argumento cienciaficcional relacionado con la categoría el nóvum fallido del nivel A– y extrapolaciones y especulaciones invalidas –errores también identificado en el análisis del teórico Csicsery-Ronay Jr., y relevante respecto a la posterior consideración del nivel C– en los mundos del texto viola el pacto de ficción sobre que el texto cienciaficcional de se construye. Es decir, un nóvum mal presentado en relación con las características del nivel B y mal hecho mediante el discurso del autor afecta la esencia del mundo ficcional y a la suspensión de incredulidad.

4.2. La apariencia de la razón y el nivel B

En su tesis doctoral «Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas» (2008), Noemí Novell Monroy confirma lo siguiente: «la ciencia ficción no trata de la ciencia, hace uso de ella» (Novell, 2008, p. 184). Sobre ese protagonismo del razonamiento aparentemente científico en el texto de la cf, Novell también sostiene que el «sustento en la lógica científica es lo que distingue a la CF de la literatura fantástica, la cual según Suvin hace uso de leyes anticognoscitivas en ambientes empíricos» (Novell, 2008, p. 200); y (2) que «lo que separaría a la CF de otras literaturas miméticas y de la fantástica es el uso deliberado de una cierta lógica científica frente a, por un lado, una lógica “común”, como en el caso de la literatura realista, y una lógica no científica, como en la literatura fantástica y la maravillosa» (Novell, 2008, p. 200).

A propósito, según las exigencias del nivel B y en acuerdo con la Ley de Lightman y el concepto de la verosimilitud autónoma, un texto de cf puede incluir un desarrollo narrativo que parte del análisis imaginariamente producido por diferentes accesos al conocimiento desde la tradición científica si dicho campo, imaginario o no, incluye (1) formación de hipótesis o teorías refutables (2) uso de herramientas mecánicas o conceptuales o (3) prácticas de experimentación metódica. Dicho esto, recalco la

importancia de lo siguiente: la hipótesis cienciaficcional del nivel B es, bajo los dictámenes de las ciencias imaginarias del texto, refutable dado que una hipótesis o teoría no falsable no es de carácter científico.

En relación con la metodología de indagación sistemática propuesto por el nivel B, es decir, desde lo temático-formal, Csicsery-Ronay Jr. sostiene que un texto de cf puede incluir «reason-based irrationality» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 7) e imágenes de «[i]maginary science» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 6). Dicha ciencia imaginaria está basada en «scientifically plausible knowledge» y es, al mismo tiempo, «always fabulous» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 6). Son productos y procesos de las ciencias imaginarias que, con sus instrumentos sistemas de investigación, validan (aunque implícitamente) el nóvum a lo largo del texto «mediante una cognición científicamente metódica» (Suvín, 1979, p. 97) y «metódicamente sistemática» (Suvín, 1979, p. 96). Además, la cognición científica propuesta por Suvín está, a mi juicio, expresada en el empleo de herramientas guiadas por hipótesis y experimentación durante afrontamientos analíticos de carácter tanto tecno-mecánico como racional con un nóvum.

4.2.1. Sobre los productos de las ciencias imaginarias

El nivel B hace referencia, por tanto, a la presencia de productos de las ciencias imaginarias en un texto de la cf. Wolfe, en *Critical Terms For Science Fiction and Fantasy*, afirma que la mayoría de las definiciones de cf incluyen una mención al contenido científico del texto, aunque dicho contenido puede ser una simple asociación con teorías científicas sin presencia explícita de ciencia en la narración (Wolfe, 1986, p. 108). En modo similar, en *The Craft of Science Fiction* (1953), Reginald Bretnor define la cf como una serie de ficciones que incluyen exploraciones de la potencialidad humana inherente en un ejercicio del método científico (Wolfe, 1986, p. 109).

De modo similar, las ciencias imaginarias del nivel B engloban el análisis de narraciones de racionalidad e irracionalidad sistemática, de métodos científicos validos e inválidos, coherentes, confusos e internamente consistentes que incluirían:

- (1) las frías calculaciones inflexibles de la pscohistoria del personaje-matemático Hari Seldon de *Foundation* (Asimov, 1951).
- (2) los proyectos paranoicos de investigación tecno-teológicas de Horselover Fat de *VALIS* (Dick, 1981).

(3) los improbables artilugios de camuflaje y vigilancia del adicto y descabellado detective Bob Arctor de *A Scanner Darkly* (Dick 1977)

Estos ejemplos, resultan inverosímiles (quizás) desde los apriorismos de los mundos cero, pero son científicamente plausibles desde el universo textual y obedecen, como resultado, la Ley de Lightman y el concepto de verosimilitud autónoma.

En el concepto de la cf de esta investigación son, como hemos visto, admisibles los métodos científicos inválidos, incoherentes o confusos. Como ejemplo de este, considero la investigación intoxicada de la agente Bob Arctor en *A Scanner Darkly* de Philip K. Dick. Es, en mi opinión, una investigación paranoica, alucinatorias y internamente consistentes llevado a cabo por el detective subrepticio, y adicto público, Bob Arctor, sobre la cultivación, el tráfico internacional clandestino, y el consumo compulsivo del misterioso Sustancia D.

En relación con el nivel B, sería también fructífero analizar el manejo admirable (o condenable) de herramientas mecánicas o conceptuales (herramientas milagrosas o tenebrosas, o milagrosas y tenebrosas) por parte de los personajes, que hemos visto como una expresión posible de la potencialidad humana especificada por Bretnor. Enfatizo, por consiguiente, que la imagen de la actividad científica en el concepto de la cf de esta investigación admitiría lo inválido, incoherente o confuso y (muchas veces) beneficiaría (como es el caso en los cuentos de Dick) por ello a la obra. Las herramientas, las hipótesis y la experimentación mencionadas en el nivel B admitiría, por ejemplo, los proyectos paranoicos y los artilugios improbables de camuflaje y vigilancia del detective descabellado y adicto, Bob Arctor de *A Scanner Darkly* de Philip K. Dick (y con gusto).

De modo similar, en el concepto de la literatura de la ciencia ficción aquí empleado, el análisis necesario para el ejercicio de las ciencias imaginarias de los mundos del texto –racionalidades expresadas por la función de sus herramientas y la formación de su hipótesis– requieren la contradicción de premisas y la extrapolación de hechos de los mundos cero para garantizar su función. El concepto de la cf aquí empleado incluye un énfasis en los conceptos de nóvum y premisas, en las ciencias imaginarias y la extrapolación especulativa dada la importancia de dichos términos en el campo de la crítica de la cf, un campo en que espero participar en relación con la función de textos cienciaficcional.

Por todo ello, insisto en que en el concepto de la cf de esta investigación y en los conceptos de la cf ya analizados, hay una base de racionalidad que es, en ocasiones, irracional, como por ejemplo, en el caso de obras de Dick. Eso es lo que hace que algo

sea cf, no si hay ciencia o no la hay, sino el tipo de racionalidad implícito en lo presentado. Según James Gunn en *Alternate Worlds: The Illustrated History of Science Fiction* (1975), la CF es una ficción en que, «a fantastic event or development is considered rationally» (Wolfe, 1986, p. 111). Desde una definición de acuerdo con los niveles A, B y C, se admite, desde lo racional defendido por Gunn, la posibilidad de lo aparentemente irracional (pero internamente consiste) de los mundos de los argumentos de la Dick –un contemporáneo de Octavia E. Butler o Angélica Gorodischer, por citar autores muy diferentes entre sí.

4.2.2. Ejemplificación de la función de la tecnología cienciaficcional

Como ejemplo de los conceptos constitutivos del nivel B, sostengo lo siguiente: Existe una falta de detalle sobre la estructura, apariencia y función de la tecnología tanto alienígenas como humanas presentada por Gorodischer en el cuento «Onomatopeya del ojo silencioso» de la novela *fix-up, Bajo las jubeas en flor*. Es una falta de detalle también aparente en los otros cuentos de la colección como en las otras obras ciencia ficcionales suyas, incluyendo, por ejemplo, el relato «Al Champaquí» de *Las repúblicas* de 1991 que incluye –entre los otros prodigios de la trama– una clínica subterránea y secreta de operaciones quirúrgicas que sirve agentes de una organización internacional clandestina que requieren –para mejor completar sus misiones improbables– cambios instantáneos del sexo suyo. Un ejemplo parecido se encuentra con la reprogramación cerebral sufrido por el navegador ciego, l’Hostave. Es un procedimiento llevado a cabo por parte de la colmena de los Sinergarca durante «Onomatopeya del ojo silencioso» gracias a un proceso de ingeniería genética.

Respaldado por las conclusiones de Juan Ramón Vélez García en *Angélica Gorodischer: Fantasía y metafísica* (2007), reconozco que hay una tendencia, si no universal, al menos prevalente entre las obras de la ciencia ficción de Argentina, a la inclusión de nóvums no-tecnológicos, o a la inclusión de nóvums aparentemente tecnológicos sin una descripción explícita durante la obra sobre el origen, la función, a apariencia o el propósito de dichos nóvums mecánicos. Son, en esos casos, maquinaria de carácter más bien mágico que mecánico. Es una tradición de la cf argentina, claramente en juego durante la acción de «Onomatopeya del ojo silencio» y durante la acción de los

otros cuentos de *Bajo las jubeas en flor*. Lo que importa entonces son los conceptos de racionalidad implícitos desde el nivel B.

4.3. Las ciencias imaginarias y la definición de la ciencia ficción

En *Asimov on Science Fiction*, el canónico Asimov sostiene que la cf es «that branch of literature that deals with human responses to changes in the level of science and technology» (Asimov, 1981, p. 22). Además, Theodore Sturgeon –autor de *Venus Plus X*– argumenta que «a good science-fiction story» (Blish, 1973, p. 9) es «a story built around human beings, with a human problems, and a human solution, which would not have happened at all without its scientific content» (Blish, 1973, p. 9). Sobre la definición de Sturgeon, el autor y crítico de la ciencia ficción, James Blish, en su estudio *The Issue At Hand* (1964), manifiesta lo siguiente: «I quoted this from memory from a talk by Sturgeon; he promptly objected that this was intended to be his definition of a good science-fiction story. In the many times since that Sturgeon’s definition has been quoted, this qualification has been consistently ignored except by its author» (Blish, 1973, p. 9). Sturgeon, una figura canónica de la cf, contemporáneo de Gorodischer y contemporáneo y compatriota de Butler. La definición del autor Theodore Sturgeon –como antecedente a mi concepto– hace referencia explícita a un contenido científico de una obra de la cf, contenido científico también incluido en el nivel B de mi concepto bajo el nombre de las ciencias imaginarias y sus hipótesis, experimentos y herramientas mecánicas y conceptuales.

Relaciono los personajes humanos, sus problemas humanos y las soluciones humanas a dichos problemas que Sturgeon identifica como el motor del texto cienciaficcional con la extrapolación del nivel C en que un argumento de la cf incluye la extrapolación de hechos de los mundos del escritor o lector –los mundos humanos– a los mundos del texto cienciaficcional, mundos (quizás) no-humanos. Es, sin embargo, desde los mundos humanos de los lectores y escritores que florece los textos de la ciencia ficción, textos formados por la lucha argumental para el replanteamiento de problemas socioculturales. Es, en conclusión, en la extrapolación de un hecho de los mundos del escritor o lector –en otras palabras, una extrapolación que imita o distorsiona las premisas del escritor o lector– que forman la base para los escenarios (a veces) interplanetarios de los mundos imaginarios de los textos de la cf.

El problemático elemento humano propuesto por el concepto de Sturgeon es, dicho de otro modo, la extrapolación del nivel C del concepto aquí desarrollado. Cabe mencionar –como la conclusión de mis comentarios sobre la conexión posible entre el concepto «humano» de Sturgeon de la cf y el concepto de la cf de la investigación presente– que *Wild Seed* de Octavia E. Butler y *Bajo las jubeas en flor* de Angélica Gorodischer están, como textos cienciaficcionales, pobladas por personajes no-humanos, personajes que incluyen alienígenas o agentes de procedentes no identificables.

Es también posible que el «humano» de los problemas y las soluciones «humanas» indicadas en el concepto de literatura de ciencia ficción de Sturgeon pueda incorporar lo alienígena de los personajes de Gorodischer y de Butler gracias a la extrapolación de hechos de los mundos del escritor o lector a los mundos del texto. Los conflictos de los personajes de los textos de la cf son (a pesar de su apariencia extraterrestremente mutante, animal antropomórfico o alienígena) problemas esencialmente humanos. Son problemas humanos de expectativas tecnosociales, problemas terrestres del mismo lector humano que están, en el caso de las obras de la cf, dramatizados por procesos de extrapolación y después negociados metódicamente por personajes de un inframundo tecnocientífico.

Cabe apuntar que en el caso hipotético del nóvum textual de la invasión alienígena, el lector puede analizar desde perspectivas nuevas y desde planeamientos distintos, problemas socioculturales y (tal vez) sus soluciones, problemas y soluciones de índole humano surgido por la definición de Theodore Sturgeon como fundamento de calidad estética en el caso del texto cienciaficcional. Como hemos visto, la cuestión de la calidad de la cf es especialmente interesante en conexión con Theodore Sturgeon dado la ubicuidad de la Ley de Sturgeon –doctrina informal que sostiene que el 90% de la cf publicado no es de calidad, pero que el 90% de cualquier cosa tampoco es de calidad (Wolfe, 1986, p. 124)– en el campo de la crítica de la ciencia ficción. En resumidas cuentas, lo que aquí pretendo es replantear una posición de distinción de calidad a partir de las propuestas del nivel B.

4.3.1. La cf como literatura educativa

Es también el caso que el nivel B puede servir el presente estudio para el análisis de la presencia en el texto de:

- 1) las alteraciones a los entornos antropológicos del texto producidas por cambios ficticios en el nivel de la ciencia y de la tecnología del mundo del texto, como en el caso de la definición de la ciencia ficción de Isaac Asimov anteriormente citada.
- 2) los problemas y soluciones antropológicos de índole científico como en el caso de la definición de la literatura de ciencia ficción propuesta anteriormente por Theodore Sturgeon.
- 3) los procesos de desarrollo literario de ambas líneas desde sus implicaciones socioculturales en relación con la estructura del mundo del texto.

Como hemos visto, en relación con la apariencia de irracionalidad en los métodos de las ciencias imaginarias del texto de cf, Csicsery-Ronay Jr. propone que, en un texto de cf, los conceptos científicos están estirados para la revelación –durante dicha deformación– de las dimensiones fantásticas de dichos conceptos (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 112).

Dicho esto, resalto, sin embargo, que esa lúdica deformación científica vista durante la obra cienciaficcional debe ocurrir en el texto sin la violación del pacto de ficción para que sea aceptado por el lector como factible. Como hemos visto, dicho pacto, representa la relación establecida entre el lector y el texto «por la cual [el lector] asume el mundo posible de la obra como si fuera una realidad» (Moreno, 2010, p. 459). En este sentido, por ejemplo, en *Playa de acero* (1993), de John Varley, el cambio de sexo del protagonista, Hildy Johnson –posible en el mundo cero mediante procedimientos médicos prolongados– puede realizarse en el mismo día y de manera prácticamente cotidiana. Es decir, lo que ya puede hacerse en el mundo cero es «estirado», según la expresión de Csicsery-Ronay Jr., en el texto de cf.

Ofrezco ahora una clarificación respecto a la relación entre el nivel B y los niveles A y C. El carácter y el contenido de las extrapolaciones y las especulaciones sobre los tecnohechos de los mundos del escritor y del lector del nivel C son, por definición, sociotecnológicas, tecno-antropológicas y cosmológicas. Dichas extrapolaciones y especulaciones sobre tecnohechos, evidenciadas por el carácter y el contenido de los hechos sociotecnológicos del mundo del texto, son legibles como ejemplos de productos y prácticas de los sistemas de indagación de las ciencias imaginarias del nivel B. Por otra parte, dado que el nivel A es (1) aparentemente explicable, material y racional y (2) el resultado de un descubrimiento, una invención o una innovación social (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 5-6), el nóvum es también legible como un ejemplo de un producto del nivel B.

Considero también relevante que las prácticas y los productos del nivel B sirven en el texto para el análisis de la realidad extradiegética y para encauzar el proceso de traslación de los mundos cero a las consecuencias socio-tecnológicas, antropológicas, cosmológicas y problemáticas del nóvum –nivel C– por la utilización, por parte de un personaje, de hipótesis, herramientas o experimentaciones. Ese choque entre la innovación del nivel A y la indagación del nivel B es reconocible por el lector como sistemático y entendido por él como inteligible gracias al acuerdo entre el razonamiento ejercido por los personajes y la lectura-descodificación del lector-detective, quien descifra el repertorio del texto. Este repertorio, a su vez, está construido a partir de material escogido de sistemas sociales y tradiciones literarias⁷⁷ (Iser, 1978, p. 86).

Afrontado con complejas fabulas de lo que es por Csicsery-Ronay Jr., tecnohistoria (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 7), el lector del texto de cf experimenta la lectura como una descodificación de la imagen de la hipótesis, la herramienta y el experimento del nivel B, de los métodos de ciencias imaginarias utilizados por el personaje durante la transformación de sociedades humanas ficticias en procesos históricos caracterizados por Csicsery-Ronay Jr. como: «a result of innovations attending technoscientific projects» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 7).

Es por medios tanto cognitivos como racionales que el mundo del argumento de la cf es construido por el escritor y es por medios igual de cognitivos y racionales que los personajes (operadores de ciencias imaginarias) afrontan analíticamente dichos mundos ciencia-ficticios. Es por un puente de la extrapolación y de la especulación que los hechos de los mundos del escritor entran –y ruidosamente dado las contradicciones de apriorismos provocados por el nóvum– en los mundos del texto. Dichos hechos de los mundos del escritor y del lector forman –entre elementos imaginarios que invadan en un mundo aparentemente fáctico– un escenario en el que el personaje y su sociedad (presente o pasada) afronta (aunque implícitamente) a las implicaciones del nóvum. Así, el nóvum está sucesivamente analizado por el personaje como lector bajo la luz de la lupa de las rarezas novedosas del argumento.

Sostengo que textos cienciaficcionales que serían, entre sí, considerados por Suvin como de significación importante, y dado la cooperación de un lector competente, informado y atento es gracias a la deformación del mundo del argumento cienciaficcional –una deformidad aparente cuando está comparada con el carácter del mundo del lector–

⁷⁷ Remito aquí a los procedimientos de lectura explicados por los diferentes estudios de teoría de la recepción de Iser y Jauss, entre otros.

por procesos de extrapolación y de especulación y la presencia de un nóvum a través del cual las premisas del lector –premisas que sirven al lector como ordenamiento en el gobierno del mundo cero– están reformuladas dado el replanteamiento de preguntas socioculturales provocado por el nóvum.

En contraste con Suvin, quien caracteriza la ciencia ficción como «an educational literature» (Suvin, 1979, p. 36), no pretendo argumentar, sin embargo, que un texto de la cf tenga la obligación de enseñar o socializar al lector, aunque la cf puede tener la tendencia de enseñar o socializar al lector atento. En suma, se trata de un desarrollo distorsionador de la realidad del mundo cero del lector.

4.3.2. El repertorio cienciaficcional

El antemencionado concepto del repertorio propuesto por Wolfgang Iser en *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* es, a la presente presentación del nivel B, relevante dado lo siguiente: el concepto del repertorio de Iser es, a mi juicio, entendible como diversos sistemas múltiples de racionalidades. Dicho de otro modo, el repertorio de Iser, aquí utilizado para la clarificación de las ciencias imaginarias, puede, para los propósitos del presente estudio, figura entre incontables métodos de organización y análisis internamente consistentes del texto cienciaficcional.

El repertorio de Iser está, en mi opinión, en concordancia con las leyes y las lógicas coherentes que gobiernan, entre sí, el contenido y el carácter del mundo del texto de la cf. Dichas leyes y lógicas cienciafccionales pueden –o no– reflejar las características, por ejemplo, de los subgéneros de la ciencia ficción –un asunto posteriormente considerado en el epígrafe correspondiente a las excentricidades genéricas de los textos de *soft* y *hard*, y las categorías del ciberpunk, el *steampunk*, la distopía, la utopía, la *space opera*, la ucronía y el *biopunk*. Durante el epígrafe antes mencionado, analizo la forma en que las leyes y las lógicas de las ciencias imaginarias están, por una composición informada por extrapolación y especulación, subsumido bajo las exigencias sub-genéricas y guiado, mientras tanto por los recursos narrativos de niveles A, B y C.

Tomando en cuenta el caso de las tendencias cienciafccionales identificadas por Freedman, y recordando el repertorio de Iser, es fructífero relacionar el concepto del repertorio cienciaficcional con premisas cienciafccionales del nivel A, construidas por

pensamientos sociales y literarios, y extrapolados desde el mundo del escritor y del lector para su inclusión en mundos del texto gobernados por las ciencias imaginarias del nivel B.

Son, además, premisas-repertorios después desafiados en el mundo del argumento por la interrupción del nóvum en el argumento en la ruptura descrita por el nivel A. Desarrollando un concepto de novedad literaria que coincide con el nóvum de *Metamorphoses of Science Fiction* de Suvin, Wolfgang Iser manifiesta que la obra literaria –entendida como una secuencia narrativa o un argumento– no es una grabación, una fotografía de algo que existe o que ha existido, sino una reformulación de una realidad ya formulada, que trae al mundo –en este estudio al mundo del escritor, lector o personaje– algo que antes no existió: el nóvum. Dicho nóvum es, como hemos visto, validado por las ciencias imaginarias del nivel B.

Como hemos visto, las premisas de un personaje de un argumento de la cf son –teniendo en cuenta el repertorio de Iser– una conclusión tanto no concluyente como cambiante sobre «lo que es el caso» o «lo que puede ser el caso». Mientras que el nóvum del nivel A es la disrupción, contradicción o problematización de esas conclusiones, el nivel B y su instrumentos y racionalidades es la contemplación de y el afrontamiento analítico (aunque implícita) con el nóvum, con ese «algo», en el mundo imaginario bajo consideración, una vez no existente. Es decir, los nóvums de la literatura de la cf son «lacks-made-solid» que aparecen en el mundo del texto, por ejemplo, «in the form of mysterious objects» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61). Las novedades innovadoras y sus invenciones, los nóvums o los hechos-objetos misteriosos de *The Seven Beauties of Science Fiction*, aparecen, a mi juicio, en los mundos del texto desde el inframundo de su ausencia para después armarse como desafiantes presencias peligrosas para los personajes por los textos implicados en el análisis de dichos nóvums con los instrumentos y los sistemas de indagación del nivel B.

4.4. El nivel B y la ejemplificación shakespeariana

Si es cierto que las creaciones de las ciencias imaginarias de un argumento de la ciencia ficción no funcionarían en los mundos del lector, ocurre también que el argumento de la cf se esfuerza por crear la ilusión o la apariencia de la posibilidad de que dichas creaciones funcionaron, funcionarían o podrán funcionar en los pasados, presentes o

futuros posibles de los mundos cero. Son ilusiones de las ciencias imaginarias en sí, pero ilusiones bien trabajadas, por lo menos en ese 10% de la cf publicada que no es (según la antes mencionada Ley Sturgeon) de mala calidad.

A propósito, *A Midsummer Night's Dream* no explora una relación analítica entre un nóvum y una ciencia imaginaria si por ciencia imaginaria entiendo el empleo de hipótesis, experimentación o herramientas mecánicas y conceptuales de los mundos contemporáneos del lector del trabajo presente. Puedo, sin embargo, excluir de dicho concepto de la ciencia imaginaria el ejercicio de un método científico basado en la hipótesis-experimentación mecánica y aceptar en lugar de ese ejercicio un análisis dialéctico practicado por el rigor del dialogo poético de la obra para después concluir que la obra satisface el nivel B de mi concepto.

Añado que sería, a mi juicio, productivo considerar la relevancia de una adaptación de obras como *A Midsummer Night's Dream* o *The Tempest* a la cf –una clase de adaptación aparente en el caso de *The Tempest* en la obra cinematográfica, *Forbidden Planet*⁷⁸ (1956)– para mejor, o por lo menos con menos torsiones retóricas, satisfacer las tres constantes del concepto de la cf aquí utilizados. Dichas adaptaciones podrían incluir, por ejemplo, poderosos inventores-detectives en lugar de magos como Prospero o hadas-espías como Oberon. Podrían incluir, en lugar de espíritus-esclavos como Ariel⁷⁹ o trasgos-criados como Puck, androides obedientes a las instrucciones de sus dueños-amos (los antemencionados inventores-detectives) no por lazos de hechizo, pero por las tres Leyes de la Robótica de Asimov.

Sería también factible organizar ejemplos textuales de una obra –una obra usualmente clasificado como no cienciaficcional– como, por ejemplo, *A Midsummer Night's Dream* para argumentar que dicha obra folclórica –sus argumentos poblados de hadas– contiene, efectivamente, argumentos relacionados con o parecidos a la cf. Como ejemplo de este, la novela *fix-up* de Gorodischer, *Bajo las jubeas en flor*, es ciencia ficcional por incluir razonamiento tecno-mecánico relacionado con la existencia de una

⁷⁸ En relación con *The Tempest* como antecedente teatral a las literaturas de ciencia ficción y sus productos cinematográficos como, por ejemplo, *Forbidden Planet*, *The Encyclopedia of Science Fiction* (2019) dice lo siguiente en su artículo «William Shakespeare» (2019): «proto SF tropes famously underwent a sea-change into sf forms in *Forbidden Planet* (1956): the remote planet, the scientist Morbius, the lovely daughter, the robot servant and the id monster. Secondary echoes, particularly scientists and mad scientists with daughters, are very numerous in the genre» (2019).

⁷⁹ Cabe apuntar que Isaac Asimov, a pesar del carácter técnico y no-ficcional de *Cronología de los descubrimientos: La historia de la ciencia y la tecnología al ritmo de los descubrimientos* (1990), proporciona una descripción sencilla pero satisfactoria del personaje Ariel en relación con el nombre del cuarto luna de Urano. Durante su análisis histórico, Asimov describe Ariel como «un espíritu que aparece en *La tempestad* de Shakespeare» (Asimov, 1990, p. 389).

nave tanto espacial como intergaláctica capaz de llegar –viajando por un vacío hoy inconmensurable– a un penitenciario extraterrestre, el temible Dulce Recuerdo de las Jubeas en Flor.

Es una cárcel cuyo funcionamiento cruel está extrapolado –en acuerdo con el nivel C– desde las conclusiones de la sociología siniestra del mundo extradiegético de la escritora –y las cárceles argentinas secretas de la década de los setenta– entonces dominado por una dictadura militar. La explicación y apariencia de la nave (hoy) imposible del cuento de Gorodischer es también, a mi juicio, una extrapolación del mundo de la escritora, y específicamente desde la astronáutica contemporánea a la composición del cuento. Pregunto: ¿Cuál es la diferencia entre los nóvums-extraterrestre del argumento de la cf de Gorodischer –extrapolaciones sacadas de sistemas de pensamiento analítico el mundo de la escritora– y los nóvums-folclóricos enfrentados por los personajes de *A Midsummer Night's Dream*?

En lugar de extrapolar, como en el caso de Gorodischer, desde la sociología y la astronáutica –sistemas que servían para explicar y organizar los mundos de la escritora– para producir mejor una imagen de lo improbable, el autor de *A Midsummer Night's Dream* extrapoló desde la mitología y folklore –sistemas que servían de modo similar para explicar y organizar los mundos del escritor– para mejor producir una imagen de lo improbable.

Tanto las explicaciones tecno-mecánicas del nóvum –por ejemplo, nave y cárcel– de Gorodischer como las explicaciones mito-folclóricas del nóvum –por ejemplo, duende y hechizo– del autor de *A Midsummer Night's Dream* reflejan conceptos de las indagaciones de las ciencias naturales (tanto la física como la zoología) contemporáneas a la composición de las obras. Dicho esto, sería posible clasificar las obras shakespearianas, como ejemplos de la ciencia ficción *proto* o como «science fiction-like works that preceded the existence of a recognizable genre of science fiction» (Wolfe, 1986, p. 95). Dicho esto, cabe apuntar que *A Midsummer's Night Dream* no explora una relación analítica entre un nóvum y una ciencia imaginaria, pero es, sin embargo, posible identificar argumentos en la obra –si no cienciaficcionales en sí– relacionados temáticamente al nivel B.

En relación con una identificación coherente de argumentos de carácter proto-cienciaficcionales en la obra *A Midsummer Night's Dream* –un ejercicio llevado a cabo para mejor explorar inestabilidades en el concepto de la cf aquí empleado– sería necesaria, a mi juicio, una torsión retórica que admitiera como nóvums hechos folklóricos

de la obra –como, por ejemplo, la transformación de la cabeza de Bottom, un hecho que contradice las premisas anatómicas del tejedor– por falta de nóvum de índole mecánico en la mentalidad actual y admitiendo la extrapolación de sistemas míticos desde los mundos del siglo diecisiete del escritor –y los mundos de los lectores contemporáneos a la publicación de la obra– al mundo del bosque de Atenas.

Organizando así una clasificación de la obra, los nóvums-folclóricos –en lugar de los nóvums tecno-mecánicos– desafían las premisas de los personajes humanos, mientras el análisis del dialogo de la obra reemplaza la experimentación tecnológica –por ejemplo, la experimentación astronáutica aparente en los viajes de los relatos de Gorodischer de *Bajo las jubeas en flor*. Cabe apuntar, que la extrapolación del nivel C se basa, por la mitología en lugar de lo astrofísico o lo zoológico, si no consideramos la aparición de trasgos que viajan superlumínalmente en un bosque griego como un nóvum de la zoología o de la física. Para que entrara todo esto en el nivel B, sería necesario tomar la mitología o lo folklore como «ciencias» en el sentido en que la mitología, como la zoología, es un sistema de explicación y, además, un sistema «cientificista» cuyas explicaciones hubieran sido tomados como hechos en la época de su composición. Aquí deberíamos considerar, por tanto, si la cf es o no posible antes del triunfo del pensamiento científico.

4.5. Las ciencias imaginarias y la ciencia ficción del *gadget*

Cabe apuntar que, en el caso del nivel B, no es necesario que un personaje utilice, durante el texto, hipótesis, experimentación y herramientas mecánicas y conceptuales. Sería suficiente tener un personaje –empujada por la presión proporcionada por la presencia problemática del nóvum– que utilizara hipótesis, experimentación o herramientas mecánicas y conceptuales. El nivel B es un concepto flexible y engloba excepciones dentro de los parámetros explicados. Sería también suficiente para la satisfacción del nivel B que el cambio en el nivel de la tecnociencia del argumento implicara que, en lugar de lo que hay, hubiera en el pasado ficticio del argumento un empleo de hipótesis, experimentación o herramientas mecánicas y conceptuales para explicar mejor la distancia entre el nivel tecnocientífico de los mundos del argumento y el nivel tecnocientífico de los mundos del lector. Es una distancia tecnocientífica inteligible para el lector gracias a la extrapolación del nivel C. Es por extrapolación que los mundos del argumento de la cf –chocante por sus diferencias con los mundos cero–

mantienen una conexión de inteligibilidad con el lector y con los hechos de los mundos del lector. Sostengo que sirven como anclas mientras el lector hace frente, durante su lectura cienciaficcional, a una marea narrativa tormentosa.

Dicho esto, no sostengo que un argumento de la cf requiera, para incluir en ello elementos de las ciencias imaginarias, escenas en que un personaje-científico, desequilibrado y vestido de bata de laboratorio, recite didácticamente una hipótesis explícita antes de iniciar una serie de experimentos frenéticos hechos en un desorden de probetas y ordenadores en un laboratorio laberíntico, siniestro y subterráneo cuyos resultados el científico-héroe comparta pedantescamemente y en detalle tanto con un personaje atento como con el lector. Ejemplos de lo antes mencionado se encuentra entre los argumentos de *Ralph 124C+* de Hugo Gernsback. Ese concepto de la ciencia ficción responde al concepto de «novela científica» o a la ciencia ficción del *gadget*, un término propuesto por Isaac Asimov en 1953 según la definición de *gadget science fiction* incluida en *Critical Terms for Science Fiction*.

La ciencia ficción del *gadget*, según lo explica Gary Wolfe, está asociada primariamente con las características de mediocridad literaria y exposición técnica excesiva vistas en la cf publicada durante la Era de Gernsback (Wolfe, 1986, p. 45). Sin embargo, la ciencia ficción del *gadget* ha sido, como clasificación, también utilizada para describir –si no también despreciar– ciencia ficciones fallidas de la contemporaneidad que comparten la antes mencionada mediocridad literaria y exposición técnica excesiva, una vez vista bajo el dominio editorial de Gernsback durante los años 20 y 30.

La Era de Gernsback, un tiempo durante que la ciencia ficción del *gadget* disfrutaba de una prevalencia editorial notable. Es, cabe apuntar, una época que inició, según comentarios de Asimov citados por Wolfe, con la fundación de *Amazing Stories* en 1926 por Gernsback, y que duró hasta el inicio de la dirección de la redacción de *Astounding Science Fiction* por parte de John W. Campbell Jr. en 1938 (Wolfe, 1986, p. 46). La ciencia ficción del *gadget*, una clase de cf cuya estrechez e ineptitud mi concepto intenta evitar: «stressed technology at the expense of almost everything else and leaned heavily toward exposition as the brilliant or crusty or mad scientist explained his latest invention in interminable detail to the hero and/or heroine» (Wolfe, 1986, p. 45).

Mientras los niveles A, B y C del concepto del CF del estudio presente intentan evitar los excesos del concepto de la cf de la Era de Gernsback –excesos que tal vez excluirían los cuentos de Gorodischer y las novelas de Octavia E. Butler– es importante, sin embargo, enfatizar que el concepto de la cf de este estudio no excluiría de una

clasificación «cienciaficcional» las publicaciones de la Era de Gernsback por su mediocridad literaria o excesos de detalles técnicos. El concepto de cf de este capítulo, a partir de lo expuesto como «nivel B» daría la bienvenida a la categoría de cf a textos tanto de la Era de Gernsback. En relación con los tres niveles de mi concepto de la cf, sostengo lo siguiente: la ciencia ficción del *gadget* como representante de la cf de la Era de Gernsback⁸⁰ intentó, según Asimov, establecer, y llevar al primer plano de las tramas maltratadas, datos científicos torpemente presentados en detrimento de estructuras narrativas. Es una tendencia que perjudica tanto la presentación de datos supuestamente científicos como las estructuras narrativas ignoradas.

En contraste a las exigencias didácticas de Gernsback, el concepto del nivel B de la cf del estudio presente busca una fusión más fructífera entre datos, o de la imagen de procesos y productos de datos e indagación, y la narrativa en sí. El concepto de ciencia ficción de este estudio implica, en su nivel A, la relación entre innovación novedosa y ley vista en la colisión catastrófica durante la narrativa entre nóvum y sus premisas. El concepto de este capítulo considera, en relación con el nivel B, una utilización tanto de la innovación analítica como de las deducciones de las ciencias imaginarias. Es una utilización basada en el razonamiento inherente en el diseño, creación subsecuente y manejo de instrumentos de investigación.

Son instrumentos mecánicos y conceptuales presentados durante las tramas diversas de argumentos motivados tanto por máquinas hechas de metal y engranajes como cuentos de herramientas hechas de silogismos, dialogo y observación articuladas entre ámbitos producidos por las extrapolaciones y las especulaciones del autor. El concepto de la cf de este estudio, y específicamente en su nivel C, intenta establecer, gracias a las producciones de la especulación y la extrapolación, un énfasis en la importancia de la relevancia y la relación socio-filosófico entre los miembros de los mundos del argumento y los mundos del escritor o lector. Es, a mi juicio, muy relevante subrayar la relación entre lo que hay dentro y lo está fuera del libro, entre las palabras de los mundos del personaje y los territorios habitados por el lector. Es relevante la relación establecida gracias a un

⁸⁰ Corro el riesgo en los párrafos anteriores de cometer una «falacia del espantapájaros» en conexión con mi presentación no caritativa y no completa de las ficciones publicadas durante la antemencionada Era de Gernsback. Más que presentar un resumen histórico correcto de ejemplos relevantes de la época, he intentado utilizar una caracterización de la cf publicado bajo Gernsback, tal vez una caracterización sobre generalizada, para después utilizar dicha caracterización como un contraejemplo en la exploración del carácter más flexible del concepto del nivel B. Una presentación más completa de las ficciones de la época, de las obras publicadas entre las redacciones de Gernsback y Campbell Jr. cae, desafortunadamente, fuera del foco del estudio, pero no descarto la posibilidad de retomar dichas ficciones durante investigaciones futuras.

uso cuidadoso de la sátira y la crítica tecnológica, del empleo de una verisimilitud tanto torcida como impactante dolorosamente ausente, por ejemplo, en publicaciones como *Ralph 124C 41+: A Romance of the Year 2660* del mismísimo Gernsback.

4.6. Independencia y interdependencia de los niveles A, B y C

Una vez dicho lo anterior, insisto en que los niveles A, B y C tienen como propósito –mientras tienen como un fin entre otros el establecimiento de principios aptos para el análisis de obras ciencia ficcionales– la explicación exploratoria de textos de carácter cienciaficcional y no la exclusión de textos de un género en el que son habitualmente incluidos. No sería, a mi juicio, productivo o interesante malgastar los conceptos del campo de la crítica de la cf del nóvum, de las ciencias imaginarias o de la especulación sociocultural para la presentación de argumentos relacionados con la exclusión o inclusión de textos bajo una definición rígida de ciencia ficción. Considero los datos de los niveles A, B y C del concepto de la cf de este capítulo no como requisitos que un texto debe cumplir, sino como recursos que un texto puede emplear.

Admito que, durante las páginas anteriores, me he visto infrecuentemente obligado a usar terminología como «exigencias» cumplidas o no en conexión a los niveles A, B, C. Clarifico que antes y en adelante trato los datos de los tres niveles del concepto de la cf del estudio presente como recursos narrativos y no como obligaciones al nivel del contenido del argumento para su inclusión en un género o para su exclusión de ello.

Los niveles A, B y C son utilizables, por tanto, para mejor explicar un texto, y para producir nuevas lecturas de ello. Si A, B y C funcionan para clasificar un texto como cienciaficcional –y pueden ser así utilizados– dicha clasificación no debe servir para después hacer más rígidas las interpretaciones de dicha obra de la cf por las presiones imaginarias de expectativas mal formadas de un género que, sin lugar a duda, ha disfrutado de una vasta flexibilidad creativa al nivel de su contenido y de su carácter narrativo. Mi concepto de la cf, un concepto previamente establecido por una comunidad de lectores y teóricos, me sirve durante el curso del presente trabajo –gracias a las publicaciones de los grandes teóricos del campo de la crítica de la cf como Suvin– como un catalizador de interpretaciones nuevas y para la organización de argumentos relacionados con la estructura de la narrativa de la cf, argumentos tanto contemporáneos como comparativos. Durante las secciones posteriores, utilizo los tres niveles para la

construcción de argumentos relacionados con el carácter de una narrativa arquetípico –si existe tal cosa– de la ciencia ficción.

5. This-worldly Other Worlds: La extrapolación suviniana y el nivel C

Los productos de procesos de extrapolación y especulación sobre hechos socio-tecnológicos de los mundos cero precisados por el nivel C están, por la poética de Suvin, divididos entre los modelos extrapolativos y analógicos. El elemento cienciaficcional del modelo extrapolativo suviniano se basa, según el teórico en «certain cognitive hypotheses and ideas incarnated in the fictional framework and nucleus of the tale» (Suvin, 1979, p. 27). En cambio, el modelo analógico se base, lógicamente, en analogías de carácter generalmente antropomórficas y geomórficas (Suvin, 1979, p. 29). El mundo del texto y los objetos, entes y ámbitos cienciafccionales que compuesto dicho mundo a base del modelo analógico, pueden, según Suvin, incorporar elementos de índole fantástico –en otras palabras, elementos que resisten verificación o explicación empírica– con tal que dichos mundos producidos por modelos analógicos son también lógica, filosóficamente consistentes (Suvin, 1979, p. 29).

Cabe apuntar que, durante su presentación del concepto del modelo analógico, Suvin sostiene que dicho modelo puede también incluir lo siguiente: «the ontological analogies found in a compressed overview form in some stories by Borges and Lem» (Suvin, 1979, p. 29). Dado (1) la importancia argumental en este estudio de ejemplificación proveniente de las ficciones de Angélica Gorodischer (2) las similitudes formales y temáticas entre las obras de Borges y Gorodischer –véase por ejemplo el cuento «Los sargazos» y «El Aleph» de Borges– y (3) el estado ciencia-fantástico de los textos cienciafccionales de Gorodischer es, como resultado, productivo subrayar la afirmación por parte de Suvin de la cienciaficcionalidad de obras específicas de Borges.

Suvin también concluye que el modelo analógica puede abarcar el modelo extrapolativo, pero, en las palabras del crítico: «it is not bound to the extrapolative horizon» (Suvin, 1979, p. 29) dado que «*extrapolation is a one-dimensional, scientific limit-case of analogy*» (Suvin, 1979, p. 76) mientras que «highly sophisticated philosophico-anthropological analogies are today perhaps the most significant region of SF» (Suvin, 1979, p. 30).

Sobre el modelo extrapolativo y la orientation futuroológica de ello, Suvin argumenta: «Laying no claim to prophecies except for its statistically probable share, SF

should not be treated as a prophet: it should neither be enthroned when apparently successful nor beheaded when apparently unsuccessful» (Suvin, 1979, p. 28). A propósito, Suvin concluye que el modelo extrapolativo, en sus palabras, «starts from a cognitive hypothesis incarnated in the nucleus of the tale and directly extrapolates it into the future» (Suvin, 1979, p. 75) aunque «any futurological function SF might have [is] strictly secondary» (Suvin, 1979, p. 76) dado que «SF is material for futurology (if at all) only in the very restricted sense of reflecting on the author's own historical period and the possibilities inherent in it» (Suvin, 1979, p. 76).

De modo similar, en el caso del modelo analógico «cognition derives only from the final import or message of the tale» y como resultado, el modelo analógico «may perhaps be only indirectly applicable to pressing problems in the author's environment» (Suvin, 1979, p. 75-76). Suvin concluye, a continuación, lo siguiente: «Any significant SF text is thus always to be read as an analogy, somewhere between a vague symbol and a precisely' aimed parable, while extrapolative SF in any futurological sense was (and is) only a delusion of technocratic ideology» (Suvin, 1979, p. 76). Según Suvin: «the cognitive value of all SF, including anticipation-tales, is to be found in its analogical reference to the author's present rather than in predictions, discrete or global» (Suvin, 1979, p. 78) dado que lo analógico sirve para el análisis de «processes incubating in their author's epoch» (Suvin, 1979, p. 78).

Así concebidos por Suvin, los procesos de extrapolación y analogía pueden, en el texto cienciaficcional producir «not impossible other worlds and voyages thereto» (Suvin, 1979, p. viii). Dichos mundos no-imposibles están, bajo las exigencias de la poética de Suvin, poblados por alienígenas utópicas, monstruos o, más sencillamente, extraños (Suvin, 1979, p. 5) y sirven, en su capacidad analógica, como, en las palabras de Suvin, como un espejo que trastorna y transforma el mundo del lector. Sobre la función de reflexión transformativa del «espejo» de la extrapolación analógica de la literatura de ciencia ficción, Suvin declara: «But the mirror is not only a reflecting one, it is also a transforming one, virgin womb and alchemical dynamo: the mirror is a crucible» (Suvin, 1979, p. 5). Los textos cienciafccionales producidos por los productos de dicho dínamo extrapolativo y crisol analógico se compuso, según la ejemplificación histórica de Suvin, durante el siglo veinte por el replanteamiento de cuestiones de índole antropológico y cosmológico convirtiéndose, mientras tanto en lo siguiente: «a diagnosis, a warning, a call to understanding and action, and –most important– a mapping of possible alternatives» (Suvin, 1979, p. 12).

5.1. La extrapolación analógica y la ejemplificación shakespeariana

El mundo del texto de la fabula cienciaficcional suviniana, o «world of the fable» (Suvín, 1979, p. 18), o, dicho de otro modo, el mundo ficcional y sus figuras, representan la composición de características y constelaciones espaciotemporales, biológicas y sociales» (Suvín, 1979, pp. 25-26) para la concepción de lo que son, por Suvín, denominados «literary republics» (Suvín, 1979, p. 29). Sobre dicho concepto de las republica ciencia-literarias, Suvín, con tono poético, declara: «SF is finally concerned with the tensions between *Cívitas Dei* and *Civitas Terrena*, and it cannot be uncritically committed to any momentary city» (Suvín, 1979, 29).

Aunque la exclusión de ubicaciones, elementos y entes sobrenaturales por la poética suviniana excluye, por consiguiente, la existencia de un dios es una declaración que refleja, tanto en tono como en contenido, la conclusión siguiente del personaje Teseo, duque de Atenas, ciudad-estado bordeado, durante el argumento de *A Midsummer Night's Dream* (1998), por un bosque embrujado. En una meditación informada por los testimonios de los cuatro hechizados amantes humanos de la obra, Teseo, empleando imágenes fantásticas y, si me permito un salto extrapolativo, proto-cienciafccionales, declara:

The poet's eye, in a fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven; / And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name (5.1.12-17).

Sería también posible y productivo reformular la declaración de Teseo para reflejar los procesos extrapolativos y análogos de la poética suviniana: (1) en lugar del ojo frenético del poeta de Shakespeare, tenemos, las facultades cognitivas del escritor del texto cienciaficcional de Suvín; (2) en lugar de la mirada frenética del poeta propuesta por Teseo, una ojeada cuya observación salta desde el firmamento a la tierra, y desde la tierra al firmamento, tenemos, en el contexto suviniano las facultades empíricas y cognitivas del escritor de la cf, cuya observación incluye tanto lo que es posible –aunque no es, en el ámbito empírico del autor, el caso– como lo posible que es, además, el caso en el ámbito empírico del autor; y (3) el proceso textual, por el poeta de Teseo emprendido, de dar

forma, ubicación y nombre a lo ignoto, es por el escritor de ciencia ficción suviniana, un procedimiento de extrapolación y analogía que compone la forma, ámbito y nombre de lo insólito no-sobrenatural.

Dicho esto, enfatizo que la inclusión anterior de un comentario sobre las obras de índole fantástico de los textos de Shakespeare no es, en términos retóricos, aleatoria, pero una estrategia suviniana, dado que el crítico también emplea, durante el desarrollo suyo de la poética cienciaficcional propuesta por *Metamorphoses of Science Fiction*, ejemplificación shakespeariana recurrente. Los epígrafes introductorios de *Metamorphoses of Science Fiction*, por ejemplo, concluyen con la frase siguiente: «But then are we in order when we are most out of order» (4.2.186-187), una declaración del rebelde, Jack Cade dado durante la conclusión de la escena segunda del cuarto acto de *The Second Part of King Henry the Sixth*. Dicha declaración, cuya citación por Suvin durante los comienzos de *Metamorphoses of Science Fiction* termina con la palabra «order», concluye en la obra teatral de Shakespeare con el orden exclamatorio siguiente de Cade: «Como, march forward!» (4.2.187).

Lo anterior es, a mi juicio, una divergencia relevante dado que los procesos cienciafccionales de extrapolación y analogía de la poética suviniana producen, entre sí, el nóvum, un elemento textual caracterizado por Suvin como hegemónico. El nóvum, por ser narrativamente hegemónico, dirige el progreso del texto cienciaficcional o la marcha hacia adelante en el espacio y el tiempo del argumento por las implicaciones sociotecnológicas de sus innovaciones. Dicho de otro modo, el nóvum dirige los sucesos argumentales del texto de la cf como el personaje Cade comanda, en la conclusión de la escena segunda del cuarto acto, el ejercito rebelde. Es también el caso, que la extrapolación y la analogía suvinianas son procesos a través del cual el escritor de cf pone en orden textual el carácter sociotecnológico del ámbito empírico suyo por el replanteamiento de cuestiones socioculturales aparentes en el ordenamiento insólito de su compuesto mundo cienciaficcional.

Por tanto, otros ejemplos relevantes de ejemplificación shakespeariana en la argumentación de *Metamorphoses of Science Fiction* también incluyen: (1) la afirmación por parte de Suvin en el capítulo uno, «Estrangement and Cognition», de que es, en el caso de la literatura naturalista, la interacción de los protagonistas con otros personajes, una interacción gobernada por leyes físicas comunes, que determina el resultado del argumento o que «man's destiny is man» (Suvin, 1979, p. 11) pero que, en el caso de las obras fantásticas de Shakespeare: «ethics follows physics in a supposedly causal chain

(most often through biology))» (Suvin, 1979, p. 11); (2) que la tendencia normativa de la literatura, después de la publicación de las obras de Shakespeare (y Boccaccio), ha sido, por lo general, naturalista (Suvin, 1979, p. 18)⁸¹; (3) la identificación, durante el quinto capítulo, «The Alternative Island», de los elementos extrapolativos y utópicos, y por consiguientes, cienciaficcionales de *The Tempest* y específicamente (a) «its servant-aliens» (Suvin, 1979, p. 99), Ariel y Caliban y (b) el discurso de índole utópica y extrapolativa del viejo consejero honesto, Gonzalo, durante que el asesor afirma que en su territorio autónomo o «commonwealth» (2.1.152) «I [Gonzalo] would by contraries / Execute all things» (2.1.152-153), un gobierno cuyas inversiones del modelo italiano incluyen, por ejemplo, la prohibición de actividades comerciales (2.1.152) y la prohibición de pobreza (2.1.155); (4) la afirmación, por parte de Suvin, de que el contenido de los textos fantásticos de Shakespeare –colocado durante el ejemplo con los textos de Swift– reflejan el proceso extrapolativo y analógico siguiente: «changing the world entrails changing the “nature” of men» (Suvin, 1979, 174).

A mi juicio, el vínculo más significativo por Suvin establecido entre la ejemplificación de su poética cienciaficcional, la caracterización suya de los procesos de extrapolación y analogía y el teatro –sea shakesperiano o no– viene con la afirmación siguiente del capítulo tres, «Defining the Literary Genre of Utopia»: «For example, utopia is invariably a frame-within-a-frame, because it is a specific wondrous stage, set within the world stage; techniques of analyzing the play-within-the-play could be profitably employed when dealing with it» (Suvin, 1979, p. 51).

Primeramente, subrayo que el posicionamiento privilegiado de utopía entre los ejemplos textuales de la poética suviniana –por ejemplo, el tercer capítulo de *Metamorphoses of Science Fiction* donde utopía está, con exclusividad, analizado– diverge del posicionamiento teórico secundario de utopía aparente en la estructura del presente estudio. En el presente estudio, por ejemplo, la utopía está, en su epígrafe correspondiente, analizado como un subgénero cienciaficcional y de manera más directa y menos celebratoria que en el caso del análisis de Suvin. En mi opinión, la complejidad de la pregunta de la precisión genérica de la relegación de la literatura de utopía al estatus de un subgénero cienciaficcional requiere, en sí, un estudio entero.

⁸¹ Aunque es, con las otras afirmaciones del texto, consistente, la afirmación anteriormente citada representa una aserción histórica extensa que la argumentación de *Metamorphoses of Science Fiction* afirma sin confirmar con ejemplos. Es, dicho de otro modo, un ejemplo de lo que es, por Suvin, caracterizado como el carácter «crude and excessively lacunary» (Suvin, 1979, p. x) de su análisis histórico de los orígenes de la literatura de ciencia ficción.

Con respecto a los conceptos de teatro, *frame-within-a-frame* o *play-within-the-play* y la relación de dichos conceptos a la presentación por parte de Suvin de los procesos de extrapolación y analogía cienciaficcional, cabe apuntar que, en el caso del texto de la cf, el mundo ficticio está, por la composición del texto, construido dentro de lo que es, en el léxico de Suvin, denominado: «the reader's "topia"» o «outer frame» (Suvin, 1979, p. 51). Sostengo que el mundo del texto o *topia* cienciaficcional –como «alternative formal framework functioning by explicit or implicit reference to the author's empirical environment» (Suvin, 1979, p. 53)– funciona, como en el caso del antemencionado concepto de *play-within-the-play*, como un mundo-fáctico-dentro-del-mundo-ficticio dado que los hechos sociotecnológicos del ámbito empírico del autor, por las referencias explícitas o implícitas a dichos hechos en el texto cienciaficcional realizados por extrapolación o analogía, figuran entre los «bizarre figures and incidents» (Suvin, 1979, p. 202) de los mundos ficcionales de la cf. Así, los hechos socio-científicos del entorno empírico del autor contaminan el entorno ciencia-fantástica del personaje mientras lo fáctico habita en lo cienciaficcional.

También cabe apuntar la dimensión didáctica del mecanismo metateatral del *play-within-the-play*, un aspecto ético-pedagógico subrayado por el propio Suvin durante su análisis de *The Tempest* como una utopía de carácter proto-cienciaficcional. A propósito, Suvin declara: «Shakespeare allotted a conservative function to the wondrous place in the western seas by placing the educational island of *The Tempest* under the rule of monarchist magic» (Suvin, 1979, p. 98-99). Así, la representación implícita o explícita del ámbito empírico del autor en el ámbito cienciaficcional –una representación que sirve para el replanteamiento de cuestiones tecno-éticas, políticas o socioculturales– es, adueñándose de las palabras de Suvin, una «isla educativa» comparable, por ejemplo, con la función de lo siguiente: la tragicomedia de los obreros torpes (pero sinceros) de *A Midsummer Night's Dream*, una obra así descrita por el payaso y carpintero, Quince: «Merry, our play is, "The most lamentable / comedy, and most cruel death of Pyramus and / Thisby"» (1.2.11-13). Es una obra-de-teatro-dentro-de-una-obra-de-teatro que, como una «isla educativa» suviniana, replanta al lector/espectador ideal –si no también al duque de Atenas, su reina amazona secuestrada, y los cuatro amantes adolescentes de la obra– lo absurdo del concepto sociocultural del amor romántico, el martirio amoroso y el matrimonio como amalgama de ambos como conceptos que informan los accidentes de *A Midsummer Night's Dream*.

Otro ejemplo shakespeariano es la obra-de-teatro-dentro-en-una-obra-de-teatro realizado en el castillo Elsinore bajo la dirección del príncipe Hamlet. Sobre la obra y su propósito, el príncipe Hamlet declara al estudiante Horatio: «There is a play tonight before the King. / One scene of it comes near the circumstance, / Which I have told thee, / of my father's death» (3.2.76-78). Dicha circunstancia homicida está, en la obra, *The Murder of Gonzago*, representada con la escena siguiente: «Anon comes in a fellow [the *Poisoner*], / takes off his [the King's] crown, kisses it, pours poison in the King's / ear, and exits» (3.2.139-141). De la misma manera en que la obra-dentro-de-la-obra de Elsinore informa el príncipe-protagonista sobre la culpa del rey y la veracidad de la acusación del fantasma de su padre difunto, la inserción del mundo fáctico en el «*mundus inversus*» (Suvin, 1979, p. 54) del texto cienciaficcional informa al lector sobre las implicaciones socioculturales de los hechos sociotecnológicos del mundo cero. Dicho de otro modo, como la culpabilidad del fraticida y usurpador danés, Claudius está confirmado por la obra-de-teatro-dentro-de-la-obra-de-teatro del envenenador, las absurdidades socioculturales del ámbito empírico del autor del texto cienciaficcional están, al lector, replanteados por lo que es por Suvin denominado el «logical obverse» (Suvin, 1979, p. 54) aparente en la realidad alternativa del texto de la literatura de ciencia ficción.

5.2. Las oscilaciones de la extrapolación extrañada

Para concluir sus comentarios sobre los productos de los procesos extrapolativos y analógicos aparentes en la composición del texto cienciaficcional, Suvin también plantea que el mundo del texto y la realidad narrativa nueva propuesto por dicho texto presupone, aunque tácitamente, la existencia del ámbito empírico del autor dado que el mundo del texto es, por el lector, entendido como una modificación del entorno empírico del autor (Suvin, 1979, p. 71). Suvin declara que la existencia del mundo del texto cienciaficcional se basa en una oscilación de extrañamiento o «a feedback oscillation» (Suvin, 1979, p. 71) que gira entre las normas del mundo del autor y del lector y el carácter y las implicaciones del nóvum (Suvin, 1979, p. 71).

Suvin afirma que la oscilación literaria entre lo fáctico (el mundo cero del autor y el lector) y lo cienciaficcional (el mundo diegético del texto) requiere medios de desplazamiento en el espacio o en el tiempo que pueden, entre sí, incluir un viaje en el

mundo del texto a un ámbito nuevo o, en el léxico de Suvin, «new locus» (Suvin, 1979, p. 71) o la introducción, en el mundo del texto cienciaficcional, de un catalizador o nóvum que transforma la representación del ámbito fáctico del autor y lector en el texto en un entorno extrañado (Suvin, 1979, p. 71) denominado de forma poética, por Suvin, como un «elsewhere/elsewhen» (Suvin, 1979, p. 71). En relación con el antemencionado «elsewhen» del mundo del texto cienciaficcional, Suvin afirma que el tiempo cienciaficcional puede transformar lo que es por el crítico denominado el tiempo lineal o «clock-time» (Suvin, 1979, p. 73) del ámbito empírico del mundo cero.

Sobre medios de desplazamiento y del extrañamiento textual para la composición de mundos cienciafccionales, entornos que, entre sí, representan la inversión, reversión o conversión de los mundos cero (Suvin, 1979, p. 78), Moreno, en *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*, identifica y ejemplifica varios arquetipos de transformación temporal y espacial que incluyen: (1) «un futuro cercano o incluso a nuestras propias coordenadas temporales» (Moreno, 2010, p. 263) o, dicho de otro modo, un tiempo «idéntico o ligeramente anterior o posterior al de la escritura del texto» (Moreno, 2010, p. 263); (2) coordenadas temporales que hacen referencia «a un futuro lejano de la humanidad» (Moreno, 2010, p. 263); y (3) coordenadas temporales indefinidas que incluyen «adelantos tecnológicos del futuro» (Moreno, 2010, p. 263).

De modo similar, los arquetipos de transformación espacial por Moreno analizados incluyen: (1) mundos del texto «desarrollados en el planeta Tierra» (Moreno, 2010, p. 287); (2) narraciones desarrolladas «en otros planetas» (Moreno, 2010, p. 287) que alojan razas extraterrestres o colonias humanas; (3) mundos del texto ubicados en y entre los territorios de imperios galácticos (Moreno, 2010, p. 287); (4) mundos cienciafccionales desarrollados «en medio del vacío cósmico» (Moreno, 2010, p. 287); (5) ámbitos cienciafccionales desarrollados «en una nave generacional» (Moreno, 2010, p. 287) o no generacional. Dichos tiempos y espacios cienciafccionales pueden alojar humanos, ciborgs, clones, mutantes, extraterrestres, inteligencias artificiales, robots y ordenadores súper desarrollados (Moreno, 2010, p. 455).

Sobre las oscilaciones de la extrapolación extrañadas, y «the world upside-down» (Suvin, 1979, p. 213) producido por dicho proceso, Suvin afirma que «a radically new productivity demands radically new social relations» (Suvin 1979, p. 247) y afirma, mientras tanto, que la ausencia de dichas innovaciones socioculturales en espacios y tiempos extrapolados representa una ceguera de algunos textos del género cienciaficcional. De modo similar, en su introducción a la edición de 1976 de *The Left*

Hand of Darkness, Ursula K. Le Guin declara: «The science fiction writer is supposed to take a trend or phenomenon of the here-and-now, purify and intensify it for dramatic effect, and extend it into the future. “If this goes on, this is what will happen.”» (Le Guin, 1976, p. 2). Postulando que la literatura de ciencia ficción es descriptiva y no profética (Le Guin, 1976, p. 3), Le Guin introduce categorías de transformación extrapolativa a continuación examinadas.

5.2.1. *The Catcher in the Rye*, *Wild Seed* y el nivel C

El carácter ontológico del nivel C es distinto del marco ontológico de los niveles A y B. El nivel C abarca explícitamente, en lugar de implícitamente (como es el caso de los niveles A y B), la relación de lo ficticio del texto y lo fáctico de las «propiedades empíricamente verificables [que rodean] al autor» (Suvin 1979: 34) y al lector. Es decir, el nivel C abarca el entrelazamiento y el intercambio intrigante de los mundos del texto de cf y los mundos cero. En este sentido, el carácter ontológico del nivel C refiere a un «proceso de información» (Doležel, 1997, p. 82) –expresado por la extrapolación cienciaficcional– a través del cual el carácter socio-tecnológico de los mundos del texto está formado, por el contenido socio-tecnológico de los mundos cero.

Como recurso, la constatación del nivel C sirve, además, para analizar el contenido y carácter del mundo del texto de cf respecto a su relación con los hechos sociotecnológicos de los mundos fácticos. En este sentido, el nivel C es la exigencia de que un texto legible como cf incluya resultados de procesos de extrapolación y especulación en torno a tecnohechos de los mundos cero. Reconozco que la relación analítica del nivel B de mi definición, así como el nóvum y las premisas contradichas del nivel A, están también basados en una tensión dinámica entre los hechos de los mundos del escritor o lector y los mundos presentados durante el texto de la cf.

Aunque la ficción de diversos géneros incluye, por necesidad, elementos miméticos para la construcción del mundo del texto, es la extrapolación narrativa y la especulativa exploración subsecuente de hechos sociotecnológicos de los mundos cero que funcionan como marcos específicos de la literatura de ciencia ficción. Propuesto el siguiente ejemplo: aunque sus argumentos están en siglos distintos ubicados, tanto *The Catcher in the Rye* (1951), un texto canónico de la ficción mimética anglófona, como *Wild Seed* incluyen detalles miméticos de la arquitectura y la organización de la ciudad

de Nueva York. Sin embargo, es *Wild Seed*, una obra de la ficción especulativa, que utiliza dichos detalles urbanos para el desarrollo de un nóvum, el don de la telequinesis, un poder utilizado para el robo de ropa por el personaje, Isaac, de los edificios de una Nueva York colonial.

5.3. La genealogía del nivel C

Subrayo que el marco teórico reflejado en la formación del contenido del nivel C incluye lo siguiente: (1) el concepto del *zero world* por Suvin definido en *Metamorphoses of Science Fiction* como «propiedades empíricamente verificables [que rodean] al autor» (Suvin, 1979, p. 34); (2) el concepto de *consensus reality* por Wolfe definido en *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy* como el ambiente «whose norms provide the frame of reference for fantastic or impossible events in a narrative» (Wolfe, 1986, p. 21); (3) el concepto de *probability world* por Prucher definidos en *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction* como un mundo posible no realizado (Prucher, 2007, p. 156)⁸².

Como hemos visto, por el término «mundo cero» entiendo los mundos del lector y los mundos del escritor o de los escenarios de «propiedades empíricamente verificables [que rodean] al autor» (Suvin, 1979, p. 34) y al lector. El mundo cero o *zero world* es un término utilizado por Suvin en *Metamorphoses of Science Fiction* para referirse a un único mundo «real» compuesto por propiedades empíricamente verificables, y que está gobernado por las exigencias del «sentido común» del autor o, al menos, del lector. Para los propósitos del presente estudio, me veo obligado a menudo a emplear el término «mundos cero» para recalcar la pluralidad tanto de los mundos del escritor y del lector como la multiplicidad de los mundos con los que el texto de cf entra en relaciones de analogía implícita o explícita.

En el contexto del presente estudio, el término «mundos cero» sirve como sinónimo del término «mundos múltiples del escritor y lector». Los mundos cero son ejes alrededor de los cual gira los argumentos de los mundos del texto. Dado que dichos «universes or timelines» son ficcionales y literarios –reconociendo que un *probability*

⁸² Para una presentación pormenorizada del estado de la cuestión del concepto de los mundos posibles en la literatura de la ciencia ficción, véase «Time, possible worlds, and counterfactuals» de Matt Hills en *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009).

world no es necesariamente ni ficcional ni literario— el término *probability world* pueden servir como sinónimo del término «mundos múltiples del argumento».

Dicho de otro modo, los mundos cero son las anclas que resisten el tirón —un tirón tanto fantástico como centrífugo— del giro de los radios de la rueda de los mundos imaginarios de los argumentos de la cf. Los mundos cero son un «campo de referencia externo» (Harshaw, 1984) o un «conjunto de elementos de la realidad empírica que sirven para entender una obra de ficción literaria» (Moreno, 2010, p. 458) y funcionan como fuente de datos socio-tecnológicos después trasladados a los mundos del texto. En contraste con el mundo cero o *consensus reality* «whose norms provide the frame of reference for fantastic or impossible events in a narrative» (Wolfe, 1986, p. 21), el término «mundos del texto» refiere a un *probability world* o mundo posible no realizado (Prucher, 2007, p. 156), producido por la composición del escritor y la lectura del lector. El mundo del texto es, como un *probability world*, «one of many possible universes or timelines» (Prucher, 2007, p. 156). Es de importancia teórica el término «mundo cero» para la identificación de los mundos del escritor o lector. De modo similar, el término *probability world* sirve sinónimo del término los mundos del texto.

En este trabajo, baso el carácter cambiante de un mundo de un escritor o lector en el contenido de las variadas y variables premisas de dichos escritores o lectores. No hay, para los propósitos de este trabajo, un «mundo objetivo» (como en el caso de un mundo tanto real como singular que aparece en la definición de *consensus reality* del *Critical Terms* de Wolfe), sino numerosos mundos distintos establecidos por las premisas del escritor o lector. Para cada escritor y lector, hay desde este principio, un mundo. Igualmente, cada personaje es residente no de un único mundo, sino de los numerosos mundos de los múltiples argumentos del texto en que reside y que lo constituye.

5.3.1. Wolfe, *world-building* y extrapo-especulación

Sobre los procesos de extrapolación y de especulación basados en los mundos cero, existen, según Wolfe, principalmente «the technique of basing imaginary worlds or situations on existing ones through cognitive or rational means» (Wolfe, 1986, p. 33) durante el proceso de la composición o la lectura de un texto. En este texto de Wolfe, por «imaginary worlds» entiendo los mundos del texto de cf, mientras que «existing worlds» sería otro término para los mundos cero habitados por el escritor y lector. La formación

de los mundos del texto, sus sociedades y las tecnologías en ellas mediante la imitación y la ulterior modificación, por medios racionales, de elementos de los mundos cero del escritor o del lector, sus sociedades y sus tecnologías (Wolfe, 1986, p. 33).

Mientras separo la extrapolación cienciaficcional de la especulación de la cf reconozco la interconectividad e la interdependencia de dichos términos. Puedo, por ejemplo y en lugar de extrapolación y especulación, emplear los términos «extrapolación especulativa», «especulación extrapolativa» o la más concisa «extrapo-especulación». Términos similares han sido propuestos numerosas veces en la historia del género. Para razones de sencillez, utilizo extrapolación y especulación y defino ambos empleando la definición antes citada de *extrapolation* presentado por *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy*.

5.3.2. El nacimiento de los mundos ficcionales

Para establecer esta continuidad entre mundo cero y mundo de cf, resulta pertinente la siguiente pregunta: «¿Cómo nacen los mundos ficcionales?» (Doležel, 1997, p. 76). La producción del mundo del texto, un proceso que en el caso de la cf se basa en la extrapolación de y la especulación sobre el mundo cero, es un ejercicio de *world-building* o la «creación de un mundo imaginario y su geografía, biología y culturas» (Prucher, 2007, p. 270).

En este sentido, los mundos del texto de cf son «conjuntos de posibles no realizados» en los mundos cero. Además, los mundos del texto «son incompletos» (Doležel, 1997, p. 84) mientras «muchas de las conclusiones concebibles acerca de los mundos ficcionales literarios son irresolubles» (Doležel, 1997, p. 85) porque para completarlos es necesario introducir elementos del mundo cero. Un *probability world*, un mundo entre los mundos múltiples de los varios argumentos de texto de la cf, es a mi juicio, entendible por tanto como un mundo posible no realizado e incompleto sin el mundo cero del que procede (Prucher, 2007, p. 156), es producido por la composición del escritor y por la lectura del receptor, por un proceso de *world-building* o de «creación de un mundo imaginario y su geografía, biología y culturas» (Prucher, 2007, p. 270).

Doležel sostiene que los mundos del texto o los mundos del personaje (o los mundos del argumento), es decir, los mundos ficcionales son «alternativas imaginarias posibles» compuestas por «conjuntos de estados de cosas posibles» (Doležel, 1997, p. 84)

o de «posibles no realizados (individuos, atributos, eventos, estados de cosas, etc.)» (Doležel, 1997, p. 79) en el mundo cero. Además, al no ser los mundos del texto y del personaje, como el mundo cero, «completos» (Doležel, 1997, p. 84) habrá información potencial sobre dichos mundos ficticios que nunca se podrá corroborar. Un personaje o «agente ficcional» pueden ser, gracias a su «conjunto de propiedades, red de relaciones, conjunto de creencias, y ámbito de acción»⁸³ (Doležel, 1997, p. 86), un representante de todo un mundo ficcional, de todo un mundo del texto en el caso de que no haya, en el texto, otros personajes. En este sentido, funciona sinecdóquicamente. El personaje puede funcionar en el argumento como un lugar, y como consecuencia, este lugar reside dentro del propio personaje.

Así, en un argumento de la cf, es desde la extrapolación y de la especulación de hechos para la composición del mundo de la narrativa y sus argumentos, que funciona la representación narrativa de todo un mundo del texto. Este es el concepto base del nivel C de la cf. Es decir, con base en el mundo cero –el mundo cero entendido como un mundo posible realizado y con sus «propiedades empíricamente verificables [rodeando] al autor» (Suvin 1979: 34)– la composición del autor y la lectura del lector produce el *probability world*.

Para el estudio presente, utilizo el término «premisa» para cada referencia al proceso de construcción en lugar de «conclusión» para enfatizar la no completitud de los mundos múltiples del texto donde al lector siempre le faltaría información completa sobre «lo que es el caso» y «lo que puede ser el caso» relativo a una información socio-tecnológica limitada, incluida u omitida en un texto de párrafos y páginas finitas. Por ejemplo, como lector de los textos de la cf de Gorodischer, puedo saber y después comprobar «lo que es el caso» en el mundo del texto sobre la descripción narrada de la apariencia espeluznante del mutado hombre-feto, Carita Dulce, personaje del cuento-capítulo «Los embriones del violeta» de *Bajo las jubeas en flor*.

Puedo, por ejemplo, saber y comprobar precisamente por qué dicho texto incluye palabras que contienen la descripción narrada de la apariencia del mutante. El mundo incompleto del argumento de «Los embriones del violeta», sin embargo, me niega simultáneamente el conocimiento y la posibilidad de premisas comprobables sobre la descripción narrada de los pensamientos revelados de las mujeres transgénero del castillo medieval de Vantedour por no incluir entre sus párrafos y páginas dicha narración. Esos

⁸³ Aquí utilizo la traducción al español de Félix Rodríguez de la obra original *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*.

pensamientos son suplidos desde la propia concepción del lector construida a partir de su experiencia en el mundo cero.

Porque «el texto de ficción puede caracterizarse como una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido» (Doležel, 1997, p. 89) por el lector, es imposible «construir un mundo imposible ficcionalmente auténtico» (Doležel, 1997, p. 94). Los mundos del texto son un «campo de referencia interno» o un «conjunto de elementos explícitos en una obra literaria y que constituyen el mundo posible correspondiente de dicha obra» (Moreno, 2010, p. 458). El término «ficción» del término «ciencia ficción», por consiguiente, se refiere a las leyes, los lugares –lugar definido como el *cuándo-dónde* de un hecho narrativo– y personajes –personaje entendido como un producto y productor de dichas leyes y lugares– producidos y preservados por las palabras del escritor y lector. El mundo narrativo incompleto, el estado no-completo de la información constitutiva del mundo narrativo, como vamos viendo, es de especial relevancia en el caso de la cf.

5.3.3. Los datos prohibidos del nivel C

En relación con la in-completitud del mundo del texto, Rob Latham, en su artículo «Sextrapolation in New Wave Science Fiction» (2008), utiliza el término «forbidden data» o datos prohibidos para la siguiente conclusión:

While it is certainly worth recalling that Freud's theory of repression involves not merely the psychic cancellation of forbidden data but also, in hydraulic compensation, the unconscious production of neurotic symptoms, I definitely do not wish to understate the neutralizing power of literary censorship in sf magazine culture prior to the 1960's (Latham, 2008, p. 53).

De modo similar, sería productivo –en un estudio futuro– analizar lo siguiente: (1) la presencia, frecuencia y carácter de la extrapolación-especulación socio-anatómica sobre el género de los personajes de la ciencia ficción hecho por los críticos del campo y (2) como dichas conclusiones sobre el supuesto género binario de seres imaginarios puede representar evidencia de «the unconscious production of neurotic symptoms» (Latham, 2008, p. 53).

Las conclusiones sobre los cuerpos ocultos de seres ficcionales y la agencia o comportamiento de dichos cuerpos incompletos en sociedades imaginarias representa una

fabricación brumosa producida por una forzada especulación socio-anatómica hecha por el escritor que parece, en su invalidez, al estado no falsable de mi afirmación de: (1) la presencia de un útero entre los órganos del cuerpo del príncipe Hamlet durante su interrogación, hecha entre las lóbregas murallas de Elsinor, de un ente que parece a su padre difunto; (2) que dicha interrogación ocurre en realidad entre el príncipe Hamlet y el duende, Puck, quien ha decidido tomar durante la escena la forma fantasmal del padre difunto del príncipe; (3) que Puck hace su imitación fantasmagórica para empujar mejor a Hamlet a un asesinato político que abriría al rey Oberon un camino al trono de Dinamarca.

Como en el caso de esta extrapolación de datos prohibidos de Latham y de datos especulativos que depende de información que el texto no contiene pero podría contener aparente entre estas tres afirmaciones sobre, entre otras fabricaciones, el útero del príncipe Hamlet, concluyo que sobre los cuerpos incompletos de los personajes del argumento de la *cf* se convierte fácilmente en ficciones de una ficción sobre personajes para quienes no existen hechos biológicos sino ilusiones literarias de la colisión entre elección y anatomía, las anatomías tantas imaginarias como indeterminadas de los mundos ficticios, y como ficticios, incompletos.

5.4. El nivel C y las categorías del quizás

Ahondemos ahora en algunos de los elementos trabajados en los epígrafes dedicados a los dos niveles anteriores. Por ejemplo, los procesos de extrapolación y especulación sobre *technohechos* de los mundos cero son descritos por «categorías del quizás» que pueden incluir: (1) la categoría de *what-if* (2) la categoría de *if-only* y (3) la categoría de *if-this-goes-on*. De modo similar, en su introducción a *Paycheck and Other Classic Stories* (1990), Roger Zelazny hace referencia a los juegos filosóficos jugados por las ficciones de Philip K. Dick con «consensus reality» (Zelazny, 1990), y se refiere a la relación entre dichos juegos y la famosa pregunta especulativa «What if?», una pregunta denominada por Zelazny como «the classic science fiction writer's question» (Zelazny 1990).

Baso las categorías del quizás en un discurso de Octavia E. Butler titulado «*Devil Girl From Mars: Why I Write Science Fiction*», dado el 19 de febrero de 1998 en el Instituto Tecnológico de Massachusetts. En dicho discurso, Butler apunta que:

«Sometime ago I read some place that Robert A. Heinlein had these three categories of science-fiction stories: The what-if category; the if-only category; and the if-this-goes-on category. And I liked the idea». Sobre el título del discurso de Butler añado lo siguiente: En «An Interview with Octavia Butler», entrevista de interés incluida en la colección *Conversations with Octavia Butler* (2010), Butler declara: «What happened to me sounds like a cliché but it's true: I was watching a movie on television, *Devil Girl from Mars*, and I thought, I can write a better story than that. So I turned off the TV and started writing what was actually an early version of one of my *Patternist* stories» (Francis, 2010, p. 13).⁸⁴

Las «categorías del quizás» –*what-if*, *if-only*, e *if-this-goes-on*– identifican y describen las invenciones de extrapolación y especulación como experimentos mentales, mientras el texto de cf «is the literature that takes thought-experiment as its given reality, which it then artistically and ludically exaggerates and estranges» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 124). Los experimentos mentales, codificados por las «categorías del quizás», introducen en el texto de cf lo contrafáctico. Los experimentos mentales de extrapolación y especulación del nivel C pueden ser definidos como la formación de inferencias especulativas sobre resultados aparentemente probables de cambios sociotecnológicos que parten de la potencialidad del mundo cero y se realizan en el mundo del texto (Wolfe, 1986, p. 133). Lo anterior es muy importante porque es precisamente la vía principal para la reflexión sobre inquietudes intelectuales. En este sentido, podemos decir que gracias al nivel C, como característico del género, la cf explota las posibilidades de creación de mundos ficcionales a cotas más extensas y complejas que las alcanzadas por el realismo. La base es esta tensión entre lo posible y lo realizado que cumple el nivel C, mucho menor en textos realistas.

5.4.1. Dos factores del funcionamiento del nivel C

A continuación, introduzco dos factores que pueden arrojar más luz sobre el funcionamiento del nivel C. Dichos factores incluyen: El «systematic set of transformations to the mundane» (Catherine Butler, 2012, p. 233), presentado en «Modern Children's Fantasy», que incluye, entre sí, los conceptos de «realización»,

⁸⁴ *Wild Seed*, texto de interés analítico en el estudio presente, es en la cronología de los argumentos de la serie la novela inaugural de la tetralogía *Patternist*.

«sustitución», «exageración», «animación» y «antiquation». En «Modern Children's Fantasy», Catherine Butler describe «antiquation» o «anticuación» como la incorporación chocante del uso ubicuo de tecnologías anticuadas en un mundo del texto cuya ubicación cronológica es contemporánea con el mundo del lector. Catherine Butler concluye que la «anticuación» funciona como un marcador de distancia entre el mundo del texto y el mundo del lector (Catherine Butler, 2012, p. 234)⁸⁵, y los conceptos de «omisión», «no-diferenciación» y «no-significación» de *Fantasy: Literature of Subversion* (1988), en que «[t]he “real” world is re-placed [...] temporal and spatial structures collapse» (Jackson, 1988, p. 23) y los acontecimientos del texto «precede their cause» (Jackson, 1988, p. 143).

5.5. El nivel C y las clases de contradicción

A partir de los factores anteriores, sostengo que los procesos de extrapolación y de especulación sobre tecnohechos, sobre hechos sociotecnológicos de los mundos cero para la composición del carácter y los contenidos del mundo del texto de ciencia ficción pueden incluir: (1) la exageración en el mundo diegético de tecnohechos del mundo extradiegético; (2) la inversión en el mundo diegético de tecnohechos del mundo extradiegético; (3) la distorsión en el mundo diegético de tecnohechos del mundo extradiegético relacionados con el espacio, el tiempo o la causalidad; (4) la multiplicación en el mundo diegético de tecnohechos del mundo extradiegético; (5) el hecho de hacerse realidad en el mundo diegético un tecnohecho ausente en el mundo extradiegético; (6) la substitución en el mundo diegético de un tecnohecho del mundo extradiegético para otros; (7) la animación en mundo diegético de algo inanimado en el mundo extradiegético; (8) el inorganicismo o, en otras palabras, la relegación a un estatus inorgánico en el mundo diegético de algo animado y orgánico del mundo extradiegético; (9) la transformación en el mundo diegético de un tecnohecho del mundo extradiegético; (10) la omisión en el mundo diegético de un tecnohecho presente en el mundo extradiegético; (11) la no-diferenciación y la no-significación en el mundo diegético de tecnohechos diferenciados y significativos en el mundo extradiegético.

⁸⁵ Soy consciente de que Catherine Butler, en su artículo, «Modern Children's Fantasy» formó sus cinco categorías para el análisis de obras –en específico la memorable serie compuesta por las siete novelas de *Harry Potter*– no fácilmente clasificables como cf sin vueltas retóricas.

No pretendo, ni lo creo posible, ofrecer una lista completa de las clases de contradicción posible entre las extrapolaciones del texto de la ciencia ficción del nivel C. Construyo esta lista con el fin de afinar los conceptos de extrapolación especulativa, de nóvum y de las premisas por ellos contradichos, así como en general el concepto de cf en este estudio. Cada categoría de contradicción hace referencia a cambios realizados desde los elementos tomados del mundo del lector.

Son elementos o –en las palabras del gran autor-crítico Samuel R. Delany en *Stars in My Pocket Like Grains of Sand* de 1984, *technohechos*– exagerados o trastocados, transformados u omitidos durante su transferencia mediante el proceso de composición del mundo narrativo, para la producción del contenido del mundo del texto de la ciencia ficción. Extiendo las categorías de contradicción, también concebibles como categorías para la descripción de la formación de nóvum, es decir, como formas que puede tomar el nóvum. Soy consciente de que hay categorías entre las once que se pueden combinar, subsumiendo una categoría bajo otras. En fin, las once clases de contradicción antes mencionadas –categorías con un origen en la crítica de Vladimir Propp, Catherine Butler y Rosemary Jackson sobre la literatura fantástica no necesariamente de carácter cienciaficcional– están aquí reutilizadas, reposicionadas para el análisis del concepto de cf. Cabe mencionar que las categorías de contradicción existen también como extensiones de los antes mencionados arquetipos del nóvum, y como ejemplos más específicos de las categorías de quizás de *what-if*, *if-only*, *if-this-goes-on*.

5.5.1. La naturaleza hiperbolizante

Entro ahora en la naturaleza hiperbolizante, en los mundos del texto, de hechos socio-tecnológicos de los mundos cero. Dicho proceso de exageración está presentado de este modo por Catherine Butler en «Modern Children's Fantasy»: «Something from the mundane world» está trasladado al mundo del texto «in a more extreme form» (Catherine Butler, 2012, p. 234). Esta es una de las bases del género que tiene que ver directamente con nuestro nivel C. Por ejemplo, según el testimonio del personaje y psiquiatra del navegante ciego y sádico, Edmei l'Hostave –en el cuento «Onomatopeya del ojo silencioso» de *Bajo las jubeas en flor*– la ciudad-colmena de los alienígenas, los Sinergarcas, representaría un nóvum arquitectónico de la exageración de tecnohechos del mundo del lector. En lugar de una ciudad de fronteras finitas y de edificios distintos, la

metrópolis Sinergarca es «un enorme bloque de piedra [...] enorme, tanto como una provincia, como un país» (Gorodischer, 1987, p. 98).

Asimismo, en el cuento corto y titular de la novela *fix-up* de Gorodischer, *Bajo las jubeas en flor*, el capitán encarcelado –protagonista y narrador– enfrenta un nóvum de exageración en la forma de un planeta alienígena, Colatino, su establecimiento penitenciario laberíntico y sus exageraciones de tecnohechos jurídicos del mundo del lector. En lugar de un juicio aparentemente justo para la defensa de derechos y de dignidad para el empleo subsecuente de castigos no-cruels, el capitán y narrador, recibe una condena de veinte años de encarcelamiento por no haber obedecido una ley de etiqueta del planeta de Colatino de que el capitán interplanetario fue, en el momento de su llegada, ignorante. Es, cabe apuntar, una ley relacionada con el uso por parte de una nave extranjera de las luces de su nave durante su aterrizaje.

Dicho castigo y el sistema jurídico de donde sale representaría un ejemplo claro de la exageración de tecnohechos jurídicos expresados en las insólitas instituciones sociales del mundo del argumento del capitán y narrador y el mundo del lector, todo ello característico del funcionamiento del nivel C. Es tanto un nóvum como un reflejo de un proceso de extrapolación y especulación de exageración también visto en la condena del personaje, el Anciano Maestro, quien es violador y patriarca, y cuya sentencia por vida viene, no por su utilización de la violación para la consolidación de influencia política en Colatino, sino (según el mismo Anciano Maestro) por su «uso impropio de dos adjetivos calificativos» durante «el curso de un banquete oficial» (Gorodischer, 1987, p. 25).

5.5.2. La inversión y la distorsión

La inversión, en los mundos del texto, de hechos sociotecnológicos de los mundos cero es, en el caso del texto cienciaficcional, la reversión de una orden, una ley, una práctica, una característica de un algo o de una costumbre cultural del mundo narrativo. Las distorsiones del espacio, tiempo y causalidad relacionadas con los tecnohechos del mundo cero implican que «[t]he ‘real’ world is re-placed, its axis dissolved and distorted so that temporal and spatial structures collapse» (Jackson, 1988, p. 23) resultando, entre otros hechos, en efecto que «precede their cause» (Jackson, 1988, p. 143).

Como ejemplo del nóvum, identificable como un producto de un proceso de extrapolación y especulación del nivel C que produce distorsiones del espacio, del tiempo

y de la causalidad, presentada en la antes citada habitación-nóvum, el dormitorio del fondo de la casa alquilada del campo del sinólogo fracasado, Teo Kaner del segundo cuento-capítulo, «Los sargazos», de la novela *Bajo las jubeas en flor* de Angélica Gorodischer.

Después de la entrada en la habitación por Teo Kaner, dicho dormitorio cambia insólitamente el cuerpo del personaje. A partir de ese momento, dicho cuerpo pasa a contener el universo entero, mientras Kaner está dentro de la habitación que está dentro del universo que cabe simultáneamente dentro de la habitación y Kaner en un bucle espacial *escherdiano*. El cuento nos dice que el «cuerpo era contenido por el universo al que su cuerpo contenía mientras la habitación y el universo más la habitación que era el universo y el universo les daba cabida a él y a la habitación» (Gorodischer, 1987, p. 36).

De modo similar, el Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias, el libro-nóvum del universo ficticio descrito por *Bajo las jubeas en flor*, es una obra ficticia terminada concluida, y simultáneamente, una obra cuya composición –un proceso visto a través del cuento «Veintitrés escribas»– no está concluida. Es una contradicción de tiempo y causalidad resumida en el comentario del personaje, el Remero, el guardián terroríficamente taciturno de la desértica Fortaleza Consternación, sito del nóvum de la «curiosa transposición» (Gorodischer, 1987, p. 75) y reunión instantánea de veintitrés asesinos sacados de sus diversos siglos y continentes. Hablando del libro improbable del mundo narrativo de *Bajo las jubeas en flor*, el Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias, este despiadado Remero dice: «Todo lo que no ha sido escrito [en el Ordenamiento de *Bajo las jubeas en flor*] está escrito, y aquello que está por escribirse ha sido escrito» (Gorodischer, 1987, p. 75).

En el caso del libro-nóvum, su causa, la escritura del libro por sus incontables escribas, viene antes y después de su efecto entendiendo por «efecto» la terminación en sí del libro. De modo similar, la civilización terrestre o extraterrestre de los astronautas humanos o no-humanoides del cuento «Onomatopeya del ojo silencioso» ha descubierto antes del argumento principal del relato «que duración y extensión son equivalentes y manejables» (Gorodischer, 1987, p. 101). Se trata de una teoría falaz sobre el espacio-tiempo del mundo del texto del cuento que la civilización de los astronautas utiliza para realizar el viaje interplanetario cuyo destino es el cruel planeta-colmena de las momias-vampiros y filósofos inmortales, los alienígenas incorruptibles, los Sinergarcas.

Todo este juego que recuerda a los imposibles de la narrativa fantástica –de autores como Borges o Cortázar– es aquí cienciaficcionalizado al plantearse tanto desde

un punto de vista simbólico espacial, superficial –al emplear un imaginario de motivos y lugares propios del género de ciencia ficción– como desde un punto de vista conceptual, al tratar de dar una pátina de sostén material, vinculado con las leyes de la naturaleza, y no con conceptos mágicos, divinos o, en definitiva, sobrenaturales. Se nos dice, en el fondo, que el universo funciona de este modo y que, sencillamente, aún nos faltan conocimientos científicos para entenderlo.

5.5.3. La distorsión, la deformación y la desintegración

La próxima categoría de contradicción es la distorsión, la deformación o la desintegración, en los mundos del texto, de hechos sociotecnológicos de los mundos cero para la producción en el mundo ficcional de «radically dismembered selves», «[m]agnification, diminution, re-construction of various parts of the self» (Jackson, 1981, p. 85) y «[i]ncoherent, fluid selves [that] exist in opposition to precious portraits of individuals as whole or essential» (Jackson, 1981, p. 87). A propósito, me parece pertinente presentar aquí algunos casos extremos de este proceso cienciaficcional, a partir de dicho tipo de transformación, una categoría tanto de nóvum como de extrapolación y especulación que ha producido dicho nóvum,

Por ejemplo, en *Bajo las jubeas en flor*, tenemos al astronauta y náufrago interplanetario, Moritz, del cuento «Los embriones del violeta». Moritz es un astronauta que, durante el presente inquietante del mundo del argumento, es un mutante diminuto transformado por la omnipotencia de manchas fosforescentes de la superficie del planeta Salari II. Se ha convertido en lo que la narradora denomina un «hombre-feto», renombrado como «Carita Dulce». Este astronauta, ahora prenatal, se encuentra, después de su transformación, «encogido dentro de [un] útero-cuna viscoso y cálido» (Gorodischer, 1987, p. 117) «lam[iendo] las paredes húmedas» (Gorodischer, 1987, p. 146) de dicho mueble orgánico creado también por las manchas de la superficie de Salari II.

Como segunda muestra de este nóvum extremo de poder transformador de las luces violetas y los astronautas alterados que las controlan, vemos cómo Carita Dulce (anteriormente nombrado, Moritz) y las manchas crean un equipo desde la nada y los transforman en los Matronas: «tres mujeres viejas, gordas y pesadas» que son «en

realidad, tres hombres disfrazados»⁸⁶ (Gorodischer, 1987, pp. 144-145). Los Matronas son humanos hechos de la nada, son la nada transformada en humanos, y transformados posteriormente en enfermeras. A partir de ese momento, los Matronas⁸⁷ cuidan del enano-dios, Carita Dulce, mientras dicha figura divina se encuentra desnudo en una cuna descrita como «un enorme huevo sostenido en los extremos por un aparejo» (Gorodischer, 1987, p. 123).

Como resultado de estos procesos de creación y transformación, el cuento que contiene los cambios y comportamientos de Carita Dulce «stimulates the reader's imagination and challenges his or her sense of the *normal*» –según las conclusiones de Yolanda Molina Gavilán en su ensayo «Alternative Realities from Argentina: Angélica Gorodischer's 'Los embriones del violeta'» (1990)– mientras el cuento especula sobre lo siguiente: «a world that allows human beings to change their nature and be transformed into any entity, and it suggests the possible consequences of enjoying such a power» (Molina Gavilán, 1999, p. 405). Como hemos visto, el ejemplo del feto astronauta, Carita Dulce, como representante del carácter y de las consecuencias del nóvum del nivel A de transformación y de los procesos y productos de extrapolación y especulación del nivel C es especialmente apropiado en cuanto que la metamorfosis de Carita Dulce, y la creación y metamorfosis subsecuente de sus niñeras funcionan como instancias textuales de los cuentos de Gorodischer en las categorías de transformación propuestas por Csicsery-Ronay Jr. en *The Seven Beauties of Science Fiction* y por la teórica, Rosemary Jackson en *Fantasy: Literature of Subversion*.

Por ejemplo, la transformación del oficial intergaláctico, Moritz, en el embrión-infante, Carita Dulce, representa:

- 1) Una disminución y alteración de su inteligencia. Antes de su transformación, Moritz era un oficial presumiblemente elocuente –si puedo inferir la presencia previa de elocuencia por el cargo ganado por Moritz– y ahora un mudo encogido que lame su cuna-celda en presencia de sus cuidadoras.
- 2) Una mutación del cuerpo del astronauta y presumiblemente de los genes de este, aunque el narrador no nos proporciona la información necesaria para confirmar una mutación genética que correspondería a la mutación de la fisonomía del

⁸⁶ Sería, en estudios posteriores, tanto importante como productivo analizar la conclusión problemática propuesta por varios personajes del cuento de que los Matronas creadas por el astronauta transformado, Carita Dulce, son hombres disfrazados.

⁸⁷ En el original, aparece esta falta de concordancia morfológica —los Matronas— como recurso simbólico.

astronauta, que ha provocado una involución, humano adulto a embrión enano, alterando la fisiología y comportamiento del oficial.

- 3) Un cambio en el proceso de reproducción y desarrollo humano visto desde la creación de los Matronas, una reproducción inconcebiblemente instantánea mediante el poder de las manchas del planeta Salari II.
- 4) Un replanteamiento de la heteronormatividad de la sociedad terrestre (o extraterrestre) de índole militarista del militar Carita Dulce. Es una prescripción social defendida desesperadamente y con amenazas de violencia por varios miembros de la tripulación de rescate del cuento. Es, de hecho, interesante la excepción del Doctor Leo Sessler quien contempla la vida en Salari II a través de los astronautas naufragados, y la reacción de Reidt el joven, que declama sobre ellos: «¡No pueden obligarme a estar al lado de esa basura! ¡Basura! ¡Basura! ¡Putos asquerosos! ¡Viciosos inmundos! [...] ¡Bárranlos! ¡Me han ensuciado! ¡Estoy sucio!» (Gorodischer, 1987, p. 138). El mismo comandante de la tripulación de rescate, descrito por el Doctor Sessler como «un hombre de cincuenta y ocho años, enfermo, maltratado por el espacio, las gravedades y el vacío» (Gorodischer, 1987, p. 139), declara de modo similar a la exclamación de Reidt el joven en cuanto a los crímenes de género de la tripulación naufragada: «¡Voy a recomendar que se esterilice a Salari II! ¡Que toda la vida humana o lo que sea desaparezca, termine, muera!» (Gorodischer, 1987, p. 139).
- 5) Las prácticas de los residentes de Salari II representan una desobediencia, un rechazo a dicha prescripción militar, vista en la transformación realizada en los cuerpos de incontables humanos por los compañeros náufragos de Carita Dulce, quien han empleado «hormonas y bisturíes y cirujanos que manejen los bisturíes» (Gorodischer, 1987, p. 142) para convertir adultos conjurados por las manchas violetas de Salari II en redondas mujeres viejas, los Matronas.
- 6) Un cambio del entorno y la biosfera de Moritz, visto en su conjurado cuna-útero flotante, la jaula húmeda donde su identidad se disuelve desde el estatus de un oficial militar a un bicho encogido, desnudo y dependiente en los cuidados proporcionados por los Matronas.

5.5.4. La multiplicación

La multiplicación tecno-mecánica de cosas, cuerpos, hechos o lugares es un proceso cienciaficcional que debería ser imposible según las leyes del mundo del lector, pero que no lo es en el contexto diegético. Es, como una categoría de contradicción, otra excentricidad a las que puede llegar un mundo creado a partir de argumentos de cf. Si buscamos un ejemplo de un nóvum semejante, una novedad peligrosa producida por los procesos de la extrapolación y la especulación que producen contradicciones relacionadas con la multiplicación entre los cuentos de *Bajo las jubeas en flor* de Gorodischer, nos encontramos otra vez con el libro infinito y ficticio, el Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias. Es el «libro absoluto» que «constituye no sólo una descripción del universo, sino que sea el propio universo» (Vélez García, 2007, p. 127). Copias completas de ese mismo libro improbable, un solo libro que no puede ser copiado en su totalidad por ser infinito, aparecen, en su improbable totalidad, durante distintos cuentos de la colección de Gorodischer incluyendo:

- 1) Una copia del Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias que aparece entre las escasas pertenencias mugrientas de un persistente violador y perpetrador constante de fábulas pedantes, el Anciano Maestro en el Dulce Recuerdo de las Jubeas en Flor, en el establecimiento penitenciario de temible confusión arquitectónica del desértico planeta, Colatino, durante el argumento cienciaficcional del cuento «*Bajo las jubeas en flor*», que da título al volumen de Gorodischer.
- 2) Una copia de dicho libro improbable que aparece agarrada entre los gruesos dedos fibrosos del retorcido Remero, el humanoide vigilante gigantesco y hambriento, empleado inmundo de la Fortaleza de la Consternación del cuento «Veintitrés escribas».
- 3) Una copia del Ordenamiento que aparece en forma de una traducción oral presentado durante un festivo municipal asistido por la tripulación interplanetaria del narrador-psiquiatra del cuento «Onomatopeya del ojo silencioso». Dicha copia del Ordenamiento aparece en posesión de los matemáticos-vampiros alienígenas, las momias sombrías, los Sinergarcas. En el caso los Sinergarcas, el libro-universo, el Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias, recitado por ellos durante una celebración en su ciudad-colmena inabarcable en «Onomatopeya del ojo silencioso» y después, aunque el libro no puede ser extendido por ser infinitamente largo, extendido con la adición de un capítulo

nuevo, un capítulo también titulado «Onomatopeya del ojo silencioso», que a su vez, es el cuento de Gorodischer que lo contiene.

Dicho cuento es, cabe apuntar, un capítulo escrito por el narrador-psiquiatra del cuento, un médico aliviado por haber sido liberado de ataques violentos realizados durante sesiones de sicoterapia y perpetrados por el hermoso homicida y ciego navegador narcisista, el «fantástico señor de la oscuridad» (Gorodischer, 1987, p. 97), Edmei l'Hostave. Edmei está elegido por las ávidas alienígenas del cuento dada la hermosura de su cuerpo masculino. Edmei l'Hostave está secuestrado por los Sinergarcas. Los Sinergarcas son momias ansiosas por la realización inmediata de un proceso de «drenaje mental» (Gorodischer, 1987, p. 107) hecho por artilugios avanzados no identificados por el narrador que borrarán la consciencia psicopática del mutilado l'Hostave e incorporarán los restos, entonces incorruptibles, del navegador a la colmena-ciudad de las Sinergarca y a su consciencia colectiva.

5.5.5. La sustitución cienciaficcional

La sustitución, en los mundos del texto, de hechos socio-tecnológicos de los mundos cero son descriptibles de la siguiente manera: «Something in the magical world exhibits a structural correspondence with something in the mundane world» (Catherine Butler, 2012, p. 234). Tomando en cuenta la ley tercera de Arthur C. Clarke que supone que cualquier tecnología suficientemente avanzada es indistinguible de la magia, sostengo que el «mundo mágico» citado por Catherine Butler es legible como mundo del texto de *cf* mientras el «mundo mundano» es, para los propósitos del estudio, un mundo cero. Para ello, basta con señalar la manera en que lo improbable es planteado en el texto. Haciendo uso del concepto de nóvum de *Metamorphoses of Science Fiction*, añado que un texto leído como ciencia ficción puede incluir elementos considerados, erróneamente o no, por el personaje como «mágicos» si dichos elementos «mágicos» están validados sistemáticamente como tales bajo las exigencias analíticas de la hipótesis, la herramienta o el experimento de las ciencias imaginarias del nivel B.

5.5.6. Hacerse realidad

La siguiente contradicción entre el carácter y las consecuencias de un nóvum de cf y las premisas del personaje y su lector es hacer algo realidad. Dicho proceso está basado en la composición y lectura del texto de la cf, y es un producto de un proceso de extrapolación y de especulación. La contradicción de hacerse realidad es, dicho de otro modo, un proceso de «taking things that in our world that exist only as myth or folklore –magic wands, unicorns, dragons– and making them real» (Catherine Butler, 2012, p. 234).

A mi juicio, en el contexto de la cf, la conversión intertextual de un hecho mitológico folklórico extrapolado de la literatura del mundo del lector en nóvum cienciaficcional es posible; por ejemplo, la figura folklórica del vampiro explicado con explicaciones aparentemente ciencia-rationales por Octavia E. Butler en *Fledgling* en 2005. Es fundamental que dicho hecho mito-folklórico esté afrontado en el argumento de la cf desde las exigencias tecno-mecánicas de las ciencias imaginarias para que entre en el nivel C. En *Bajo las jubeas en flor*, abundan los ejemplos del nóvum de «hacerse realidad» visto en la apariencia de hechos que son, para la tecnología contemporánea del lector, científicamente improbables, pero no imposibles y tampoco mitológicos. De dichas tecnologías improbables, ofrezco otros ejemplos textuales más tradicionales que influyen en la contemplación de lo anterior como cf:

- 1) Viajes intergalácticos realizados en naves espaciales en los cuentos «Bajo las jubeas en flor», «Onomatopeya del ojo silencioso» y «Los embriones del violeta».
- 2) Transportaciones instantáneas por el tiempo y espacio en «Veintitrés escribas».
- 3) El descubrimiento de vida extraterrestre de una inteligencia superior, una superioridad evidenciada por los logros astronáuticos y matemáticos de los Sinergarcas, visto en el cuento «Onomatopeya del ojo silencioso».

Considerando ejemplos de un nóvum cienciaficcional basado en un hecho mitológico hecho real que sirve como una novedad problemática –el nivel A– enfrentado por las ciencias imaginarias –el nivel B– en *Bajo las jubeas en flor* de Gorodischer, encontramos estos otros ejemplos:

- 1) La existencia del libro-universo, el Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias, de los cuentos «Bajo las jubeas en flor», «Los sargazos», «Veintitrés escribas» y «Onomatopeya del ojo silencioso».
- 2) La omnipotencia expresada en dones de creación casi ilimitados disfrutados por la tripulación náufraga de Salari II otorgados por las manchas violetas de la superficie del planeta en «Los embriones del violeta».

- 3) La omnisciencia y la omnipresencia descubierta por el personaje Teo Kaner en la habitación-universo de su casa alquilada del campo en el cuento «Los sargazos».

Para los propósitos de este estudio y con el fin de la presentación de un concepto coherente de la cf basado en la poética suviniana, he remplazo, como hemos visto, el «mundo mágico» de la definición de Catherine Butler por el mas aséptico «mundo del texto» y, por otra parte, «mundo mundano» por los mundos múltiples del escritor y lector. Dejamos por tanto de lado las explicaciones «mágicas» en un análisis de lo cienciaficcional, a partir de la conclusión de la tercera ley de Arthur C. Clarke que argumenta que cualquier tecnología suficientemente avanzada es indistinguible de la magia.

Con el propósito de mantener el concepto de sustitución propuesto por Catherine Butler en «Modern Children's Fantasy» entre mis categorías de los procesos y productos de la extrapolación y la especulación y de las características y consecuencias del nóvum del texto de la ciencia ficción, también señalo que un argumento de cf, un argumento que incluye un nóvum considerado (erróneamente o no) como «mágico», puede garantizar su estado de cienciaficcionalidad en relación a los niveles A, B y C si el nóvum «mágico» está analizado por los personajes con las herramientas sistemáticas de las ciencias imaginarias del texto con el fin de resolver el problema sociocultural que el nóvum representa.

Considerando el concepto de sustitución presentado por Catherine Butler y evitando el choque entre elementos narrativos mágicos y de apariencia racionales, puedo definir, reemplazando los conceptos de mundos mágicos y mundanos, la sustitución cienciaficcional como un proceso de extrapolación y especulación. A su vez, entiendo los productos, incluyendo principalmente el nóvum, del mundo del argumento a partir de una correspondencia con elementos del mundo del escritor o lector. Podemos también utilizar el concepto de sustitución presentado por Catherine Butler en «Modern Children's Fantasy», un concepto aquí alterado para eliminar la dicotomía mágico-mundano, como una explicación de la extrapolación del nivel C, es decir, el proceso de crear hechos en el mundo del texto mediante hechos de los mundos del lector.

Considerando el texto de ciencia ficción como perteneciente a un género o una clase de secuencia narrativa que incorpora los niveles A, B y C y reconociendo que una obra incorporaría la interpenetración de varios argumentos, enfatizo que una sola obra puede incluir simultánea y coherentemente (o no) un argumento dominando por hechos aparentemente mágicos que resisten los niveles A, B y C o un argumento cienciaficcional que incluye los niveles A, B y C.

Como ejemplo de sustitución cienciaficcional para los procesos de extrapolación y especulación y sus productos —por ejemplo, el *nóvum*— podría tomar como objeto de análisis el cuento «Bajo las jubeas en flor», una obra donde Gorodischer trabaja lo burocrático como distopía cienciaficcional. En este cuento hay muestras claras de crímenes de tortura, violación, asesinato, encarcelación prolongada sin cargos y encarcelación por cargos arbitrarios que pueden constituir tanto un *nóvum* de sustitución como un proceso y un producto de la extrapolación y especulación clasificable como sustitución.

En dicho cuento hay una reproducción, un producto de la extrapolación y de la especulación sobre el mundo del texto de los abusos históricos de la Revolución Argentina de los dictadores de la Nación Argentina —Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston y Alejandro Agustín Lanusse— entre los años 1966 y 1973. Haciendo referencia a dicha sustitución y extrapolación histórica en su obra crítica, *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica* (2007), Juan Ramón Vélez García sostiene lo siguiente sobre el cuento «Bajo las jubeas en flor»:

Conformismo ante los desmanes de la autoridad y el inmovilismo de los presos [del cárcel intergaláctico, Dulce Recuerdo de las Jubeas en Flor], enfrascados en discusiones metafísicas [debates socráticos sobre la naturaleza y de los números dirigidos por el violador, el Anciano Maestro] mientras son víctimas de un sistema tremendamente opresivo parece denunciar la falta de compromiso del argentino medio ante los atropellos ejercidos por el poder en la época inmediatamente anterior [de la dictadura de la Revolución Libertadora entre los años 1955-1958] y durante el posterior Proceso Militar (Vélez García, 2007, p. 109).

La Revolución Argentina, un hecho histórico del mundo de la escritora y el lector, está extrapolado y satirizado en este cuento cienciaficcional con el fin de producir un *nóvum* de sustitución construido en el mundo del personaje «de manera suficientemente críptica como para eludir la censura» de los gobiernos argentinos de la época (Vélez García, 2007, p. 109).

5.5.7. Animación, inorganicismo e omisión

Las siguientes categorías de contradicción son la animación e inorganicismo. Dichas categorías están entendidas respectivamente como (a) «giving movement and/or sentience» (Catherine Butler, 2012, p. 234) en el mundo del texto a los objetos que son,

en los mundos cero, inanimados y (b) privando un ente de su «movement and/or sentience» mientras dicho ente disfruta de «movement and/or sentience» en el mundo cero (Catherine Butler, 2012, p. 234).

En cambio, la omisión es, en el mundo del texto, la falta de hechos sociotecnológicos de los mundos cero cuya presencia figura entre las premisas del escritor o del lector. La omisión es, como la ausencia en el mundo del texto –un mundo producido por la extrapolación y la especulación del nivel C– de un hecho, ley, lugar o personaje cuya presencia había figurado dentro de las premisas, proposiciones, silogismos o conclusiones del escritor, lector o personaje. Los procesos de extrapolación y especulación que incluyen la omisión de tecnohechos de los mundos cero para la producción del mundo del texto de cf reflejan la conclusión de Jackson en *Fantasy: The Literature of Subversion*. La teórica sostiene que la literatura fantástica es legible como una literatura del deseo «which seeks that which is experienced as absence and loss» (Jackson, 1981, p. 3). Invirtiendo la antes citada noción de nóvum como «lacks-made-solid» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 61), los procesos de extrapolación y especulación de la omisión del nivel C borran del mundo del texto hechos sociotecnológicos del mundo cero para la producción de ausencias revolucionarias.

Hay en *Bajo las jubeas en flor*, por ejemplo, evidencia del nóvum del nivel A y de la extrapolación y la especulación del nivel C basadas en la omisión y ausencia de las leyes que habían gobernado, en el mundo del texto, el tiempo en la «curiosa transposición» antes citada de los veintitrés asesinos de «Veintitrés escribas». Además, hay una omisión en los trastornos del espacio-tiempo producida durante los viajes interestelares del ciego navegante sádico, l'Hostave, del cuento «Onomatopeya del ojo silencioso». Es un mundo del texto dónde los astronautas-personajes disfrutan del beneficio del conocimiento de que la «duración y extensión son equivalentes y manejables» (Gorodischer, 1973, p. 109), aunque carecen de las ecuaciones matemáticas necesarias para navegar los vastos vacíos entre las estrellas sin la mutilación de los ojos del navegante de la tripulación quien es, en el caso del cuento arriba citado, el sádico y seductor, l'Hostave. Son ecuaciones de orientación otorgados a los astronautas por los inmortales Sinergarcas para después obtener, como pago, el cuerpo deseado del navegante, l'Hostave. De nuevo, nos encontramos ante un ejemplo extremo de dificultad explicativa sin salirnos del ámbito de la cf.

5.5.8. La no-diferenciación

La no-diferenciación es, en el mundo del texto, el acoplamiento entre tecnohechos que se encuentran separados en los mundos cero. Estos procesos de extrapolación y especulación de la no-diferenciación producen en el mundo del texto la absorción de un tecnohecho por otro cuando la distinción, la demarcación o la diferenciación entre ambos habría sido prominentemente marcada en los mundos cero. De modo similar, Jackson sostiene que la literatura fantástica tiene una «tendency to dissolve structures» y «moves toward an ideal of *undifferentiation*» (Jackson, 1981, p. 72). Csicsery-Ronay Jr. sostiene lo siguiente: el «technoscientific grotesque», característica del texto de cf, es «the collapse of ontological categories that reason has considered essentially distinct, creating a spectacle of impossible fusions» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 7).

Como ejemplo de este, Csicsery-Ronay Jr. identifica los argumentos cienciaficcionales donde el colapso de no-diferenciación ocurre como «the domain of monstrous aliens, interstitial beings, and anomalous physical phenomena» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 7). Csicsery-Ronay Jr. añade que lo grotesco tecnocientífico es, en sus palabras: «implosive, accompanied by fascination and horror at the prospect of intimate category-violating phenomena discovered by human science» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 7). Csicsery-Ronay Jr. también concluye que el texto de cf —y especialmente los textos de cf cuyos mundos están formados por extrapolaciones y especulaciones de la no-diferenciación— suscita su «reason-based irrationality increasingly from actual scientific innovations that combine phenomena previously held to be naturally distinct» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 7). El mundo del texto de cf formado por extrapolaciones y especulaciones de la no-diferenciación narran, por ejemplo, «the constant weakening of category boundaries that [seem] to menace the [character's or reader's] sense of personal identity» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 7).

Otros ejemplos del nóvum de la no-diferenciación, y de los procesos de la extrapolación y la especulación que produce dicha clase de nóvum, así vistos en *Bajo las jubeas en flor*, incluyen el ser intersticial, el humano-dios, el universo-hombre, el sinólogo transformado, Teo Kaner, cuyas «manos-universo estaban [durante su estancia de duración infinita dentro de la habitación-universo] inconmensurablemente lejos de su cabeza-habitación y no hubiera podido ver sus pies-ventana aun si hubiera podido moverse al descompás del espacio» (Gorodischer, 1987, p. 36). Los límites entre Kaner

y la habitación, y entre la habitación y el universo que la contiene, se disuelven mientras el profesor Kaner «era él mismo y el universo también lo era» (Gorodischer, 1987, p. 40).

Cabe mencionar que el título del cuento de Kaner de *Bajo las jubeas en flor*, «Los sargazos», hace referencia a un hecho oceánico de no-diferenciación visto en la combinación de organismos como algas marinas unicelulares. Dicha combinación de algas es una conglomeración a veces masiva, como es en el caso del mar redondo de los Sargazos, una región enorme del Atlántico medio. Dicha cooperación, combinación y conglomeración de células en sargazos recuerda la «degradación del yo de la conciencia» y «simbiosis de conciencias» (Gorodischer, 1973, p. 107) del ejemplo escalofriante del nóvum de no-diferenciación visto en la disolución de divisiones sociopsicológicas en la mente-colmena de la ciudad-continente de los elocuentes extraterrestres, los Sinergarcas de «Onomatopeya del ojo silencioso». Además, aporta un fondo material, científicamente sustentado a partir del cual sostener intuitivamente la cienciaficcionalidad del ejemplo.

Entre los otros ejemplos de la categoría de contradicción de la no-diferenciación —producto de un proceso de extrapolación y de especulación del nivel C— figuran las intersecciones espaciotemporales improbables entre objetos y personajes de los cuentos de *Bajo las jubeas en flor*. Gracias a la omnipresencia del libro-universo, infinita y ficticia —el Ordenamiento de Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias—, el capitán-narrador no nombrado y recién liberado de la cárcel en el cuento «Bajo las jubeas en flor» puede tener entre sus escasas pertenencias el mismo tomo agarrado en el puño del misterioso humanoide, el Remero del cuento «Veintitrés escribas», mientras el capitán y dicho Remero están, presumiblemente, separados por eones y vastos vacíos. No obstante, se encuentran, por una no-diferenciación cienciaficcional, en posesión simultánea del mismo objeto.

Mientras Teo Kaner es su habitación y su habitación es el universo que contiene a Kaner, el profesor hace, durante sus meditaciones, referencia a los escribas de «Veintitrés escribas», aunque Teo Kaner y los escritores de la Fortaleza Consternación de «Veintitrés escribas» ocupan relatos, mundos narrativos distintos. De modo similar, el narrador de «Semejante día», cómodamente ubicado en un país lejano (terrestre o no) hace referencia a una vitrina de pájaros mecánicos escondida dentro de un castillo remoto y solamente conocido por el personaje coronel Vrontdt de «Veintitrés escribas», un ser trágicamente tragado por las «abiertas fauces» (Gorodischer, 1987, p. 85) de la Fortaleza Consternación después de ser prisionero de guerra en el castillo de la vitrina de los pájaros. Todo ello configura un vasto y complejo universo ficcional al que siempre se le

puede atribuir un fondo no sobrenatural, por los procesos simbólicos inherentes al nivel C.

Como otro ejemplo de una no-diferenciación cienciaficcional similar, en *Bajo de las jubeas en flor* hay personajes de diversos cuentos-capítulos de la novela *fix-up* de Gorodischer que saben lo que no pueden saber y tienen lo que no pueden tener para compartir, al menos momentáneamente, un conocimiento general no solamente de sus entornos ficticios, sino también de los eventos del libro entero, no como figuras ficticias sino como entes auto-conscientes de su estado de personaje, personajes conscientes de que residen entre los límites de sus cuentos-capítulos. Aquí lo metaficcional adquiere un valor complejo en cuanto a que, una vez establecida la posibilidad de existencia no-sobrenatural de todo lo visto, la propia relación personaje-lector abandona lo fantástico-sobrenatural para entrar en un terreno de cf sin sustentación explícita, pero exigido por la recurrencia continua al nivel C a lo largo del libro.

5.5.9. La no-significación

La siguiente categoría de contradicción es la no-significación, o dicho de otro modo, la descomposición en el mundo del texto de tecnohechos significativos de los mundos cero a la no-significación. La no-significación refiere a la inquietante presencia insistente en el mundo del texto de signos que carecen de referentes en el mundo cero, es decir, no existen en el mundo extradiegético y referentes anónimos que carecen de signos para nombrarlos, es decir, conceptos y seres no existentes en el mundo cero, pero sí en el mundo del texto.

Las extrapolaciones y las especulaciones de la no-significación representan irrupciones de lo lingüísticamente insondable y de lo ininteligible en los países-planetas impensables, pero bien pensados, de la cf. Las extrapolaciones y las especulaciones de la no-significación producen, en las palabras de la teórica, Rosemary Jackson, «realm[s] of non-signification, of non-sense» (Jackson, 1981, p. 141) y paradójicamente, reinos socio-científicos de razón que pueden, a pesar de su coherencia interna, incluir cosas sin nombre y nombres sin cosas mientras el texto «pushes towards an area of non-signification [...] by attempting to articulate “the unnamable” y “play upon thing-less names”» (Jackson, 1988, p. 141).

La no-significación es entendida, de varios modos. Por una parte, puede verse como la presencia de recursos lingüísticos y sus construcciones (incluyendo léxico, sintaxis y secuencia) que no corresponden a hechos, a leyes, a lugares, personajes o seres del mundo cero. La no-significación puede también referir a hechos, a leyes, a lugares, a personajes o a seres en el mundo del argumento ciencia ficcional que no disponen de recursos lingüísticos para nombrarlas. Los correspondientes nóvum relacionados con la no-significación (y los procesos de la extrapolación-especulación que producen dicho nóvum) funcionan en el mundo narrativo, como interrupciones en el texto bajo consideración de un referente sin referencia o como una referencia que carece de referente. El nóvum extrapolado-especulado de la no-significación representa entonces, entre una plétora de palabras constitutivas de los mundos maleables y múltiples del texto de la ciencia ficción, una invasión de los insondables referentes ininteligibles, los insólitos referidos innombrables poblando desconcertantemente los países-planetas impensables (pero bien pensados) de la cf.

Dicho esto, recuerdo el aforismo 5.6 de Wittgenstein donde el filósofo afirma que los límites del lenguaje demarcan los límites del mundo (Wittgenstein, 1921, p. 356) para expresar el alcance de la relación lenguaje-realidad que posibilita el género de la cf. Reformulando la proposición de Wittgenstein bajo las exigencias del nivel C, concluyo que son los límites del lenguaje del escritor, del lector o del personaje los que determinan el carácter y el contenido del mundo del texto del cf, que está producido por extrapolaciones y especulaciones desde los mundos cero.

Como ejemplo de este, en «Womb», sección inaugural de *Dawn*, la aparentemente encarcelada protagonista, Lilith Iyapo, pregunta a su tutor extraterrestre, Kaalteeinjdahya lel Kahguyaht aj Dinso: «And where's here?» (Butler, 2000, p. 14). El tutor responde: «This is my home. You could call it a ship –a vast one compared to the ones your people have built. What it truly is doesn't translate. You'll be understood if you call it a ship» (Butler, 2000, p. 14).

Aunque la obra no figura de forma directa entre el corpus central del presente estudio, nombro un ejemplo de un texto cienciaficcional con experimentación-innovación lingüística del nóvum extrapolado-especulado de la no-significación y de la significación nueva, *Stars in My Pocket Like Grains of Sand* de Samuel R. Delany, profesor de Octavia E. Butler en el renombrado centro de escritura ciencia fantástica, Clarion durante los años 70. En su introducción a *Stars in My Pocket Like Grains of Sand*, el teórico, Carl Freedman compara la experimentación y la innovación lingüística de la novela de Delany

al *Ulysses* de Joyce. Análogamente, otras narraciones muy interesantes que centran el nóvum en problemas lenguaje-construcción de realidad son *Babel-17* (1966), también de Samuel R. Delany, *Empotrados*, de Ian Watson, el cuento «Story of Your Life» (1998) de Ted Chiang, y *Dudo errante* de Russell Hoban⁸⁸.

La confrontación por parte del personaje y lector con evidencia de la no-significación en el mundo diegético contradeciría la aserción del enigmático ente enorme, el Remero del cuento «Veintitrés escribas» de *Bajo las jubeas en flor*, quien sostiene a su audiencia de asesinos reunidos, por técnicos o tecnologías no especificados durante la trama, entre las dunas de la llanura de la Fortaleza Consternación de que «Nada carece de nombre» (Gorodischer, 1987, p. 79). A propósito, sostiene que el mundo del texto cienciaficcional, es un experimento narrativo para nombrar hechos o entes innombrables, pero en apariencia explicables. El nóvum cienciaficcional es un experimento llevado al cabo por el escritor y lector en el entorno del argumento y sus múltiples mundos, de hacer visible, gracias a los productos de los dones descriptivos del narrador, lo invisible entre los hechos y entes del texto.

Por cierto, el nóvum extrapolado y especulado de la no-significación divorcia, durante el texto cienciaficcional y sus ámbitos alienígenos, el significado del significante, desestabilizando ambos en el acto. De modo similar, y también relacionado con mi clasificación de las contradicciones del nóvum de la no-significación y los procesos de extrapolación del nivel C, en *The Seven Beauties of Science Fiction*, Csicsery-Ronay Jr., hablando específicamente sobre los mundos múltiples de los argumentos de la cf, sostiene que lectores de la cf «expect to encounter new words and other signs that indicate worlds changed from their own» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 5). *The Seven Beauties of Science Fiction* sostiene que esos vocabularios nuevos y signos sorprendentes enfrentados y descodificados tanto por el personaje como por el lector en ámbitos terrestres o no, y entre los hechos de tiempos (tal vez) lejanos pueden, según el académico, aparecer en «a great variety of forms, in diverse registers, from the prophetic to the comic» y que pueden, mientras tanto, «engage audiences to use them as clues and triggers to construct the logic of science fictional worlds» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 5). Pueden entenderse, por los propósitos del presente estudio, las lógicas de los mundos cienciafccionales anteriormente identificadas por Csicsery-Ronay Jr., como las premisas del nivel A producidas por los procesos de la extrapolación y de la especulación del nivel C.

⁸⁸ Disponemos de un complejo e interesante estudio de la relación entre lenguaje y ciencia ficción, escrito por Carmen Galán: *Mundos de palabra: utopías lingüísticas en la ficción literaria* (2009).

Tres ejemplos relacionados con el nóvum de la no-significación y con los procesos de la extrapolación y la especulación en *Bajo las jubeas en flor* incluyen lo siguiente:

- 1) Denominaciones tomadas de idiomas tanto existentes como imaginarios durante los seis cuentos de *Bajo las jubeas en flor* que incluyen: (a) el nombre del borracho Kesterren de «Los embriones del violeta»; (b) el nombre del sadomasoquista heroico, Les-Van-Oos de «Los embriones del violeta»; y (c) las naves espaciales, de «Los embriones del violeta», enigmáticamente nombradas la Luz Dormida Tres y el Niní Paume Uno.
- 2) Los aforismos incoherentes del libro infinito de la novela, *Bajo las jubeas en flor*, el Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias, descrito como «un catálogo con explicaciones» (Gorodischer, 1987, p. 26) que son, según el prisionero, capitán y narrador del cuento titular «Bajo las jubeas en flor», «enumeraciones [...] cada vez más absurdas» y «sin sentido alguno» (Gorodischer, 1987, p. 26).
- 3) La conclusión del personaje-ingeniero de «Los embriones del violeta», el doctor Leónidas Terencio Sessler, quien está «acostumbrado a que todo tenga su nombre» (Gorodischer, 1987, p. 130), que «la detonación del lenguaje [...] había sido un error monstruoso, o una broma sangrienta» y que uno debe «suprimir las palabras y comunicar[se] con música» (Gorodischer, 1987, p. 130). Reflejando la interconectividad enigmática de los cuentos de *Bajo las jubeas en flor*, la conclusión anterior del ingeniero intergaláctico, el doctor Leo Sessler, refleja a la antes citada proclamación del Remero de que «Nada carece de nombre» (Gorodischer, 1987, p. 79).

Sobre el concepto del extrañamiento cienciaficcional propuesta por Suvin en *Metamorphoses of Science Fiction* y la relación del extrañamiento y la extrapolación del nivel C, Novell, en su tesis doctoral «Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas» (2008), sostiene lo siguiente: (1) que el «extrañamiento de Suvin, pues, está afincado en la paradoja de que el mundo de la cf será cognoscible –comprensible– a pesar de estar alejado de la realidad empírica justamente por estar organizado a partir de la creación de una ilusión de verificabilidad» (Novell, 2008, p. 199) y (2) que el «extrañamiento de lo familiar es una técnica de la cf, también lo es su opuesto: la familiarización de lo extraño» (Novell, 2008, p. 212). De modo similar y en relación con el concepto de la extrapolación cienciaficcional, el argumento de Novell está relaciona

con el concepto de la verosimilitud autónoma de la autora Clúa. Sobre la verosimilitud autónoma, Clúa declara lo siguiente:

Estrechamente ligada a la cuestión de la realidad surge la cuestión de la verosimilitud: aunque la fantasía trate con un elemento imposible, éste puede organizarse en un sistema de verosimilitud autónomo (es decir, con sus propias leyes y elementos sustantivos (Clúa, 2017, p. 15-16).

En suma, las categorías de contradicción anteriormente descritas funcionan como una expresión de los recursos narrativos de la extrapolación cienciaficcional que producen el nóvum y el mundo diegético que contiene dicho nóvum.

5.6 El nivel C y los tres modelos de mundo de Albaladejo

Como herramienta heurística útil para la organización del análisis de los mundos cienciafccionales, mundos diegéticos producidos por la extrapolación y la especulación del nivel C, presento, a continuación, el concepto de los «tres tipos generales de modelo de mundo concretos, particulares» (Albaladejo, 1986, p. 58) de Albaladejo. Es una doctrina presentado en *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (1986) que incluye lo siguiente: el tipo de modelo de mundo I gobernado, según Albaladejo, por «las reglas del mundo real, efectivo» (Albaladejo, 1986, p. 58); el tipo de modelo de mundo II gobernado por leyes que «no son las del mundo real objetivo» pero «están construidas de acuerdo con éstas» (Albaladejo, 1986, p. 59); y el tipo de modelo de mundo III «cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas» e implican «una transgresión de las mismas» (Albaladejo, 1986, p. 59).

Es, por ejemplo, el modelo de mundo tipo III que rige, según Albaladejo, «los textos literarios de ficción fantástica» (Albaladejo, 1986, p. 59). Sería, a mi juicio, productivo establecer puntos de equivalencia entre los conceptos de «los diferentes modelos de mundo concretos, particulares» presentado por Albaladejo y el concepto de los extradiegéticos mundos cero y los diegéticos mundos maleables del texto de la cf.

Cabe apuntar, sin embargo, que mi utilización del concepto de los tres modelos de mundo diverge en algunos aspectos importantes –principalmente, por ejemplo, mi enfoque analítico en la literatura de ciencia ficción– de la utilización del mismo concepto en la argumentación *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. A pesar

de dicha divergencia, son útiles las relaciones que pueden establecerse entre los modelos propuestos por Albaladejo y la poética suviniana de la ciencia ficción examinado de este estudio.

Por ejemplo, de acuerdo con el modelo de mundo tipo I de Albaladejo, un mundo diegético de un texto de la ciencia ficción puede corresponder, gracias a las producciones de la extrapolación del nivel C, a las reglas «del mundo real objetivamente existente» (Albaladejo, 1986, p. 58). Dicho esto, surge un conflicto con la adecuación de *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* a la teoría de los niveles A B y C que trabajo. Si espero, por ejemplo, desarrollar un concepto coherente de la cf y de los mundos de sus argumentos, mundos de los textos de la ciencia ficción basados, por la extrapolación, en hechos de los mundos del escritor y lector —los cuales están basados en premisas de los escritores y lectores— no pueda aceptarse con rigor la categorización de un «mundo real objetivamente existente», una categorización defendido por Albaladejo.

Sostengo, en relación con los modelos de mundo posible de Albaladejo que la abultada rigidez del concepto de un mundo real y objetivamente existente es, en términos teóricos, problemática. Como vamos viendo, nos movemos a menudo más en el nivel de los conceptos, los símbolos, las proyecciones y el lenguaje que en una estricta frontera entre el extradiegético mundo cero y el diegético mundo del texto. A pesar de eso, empleo conceptos específicos de *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* —limitándome donde sea necesaria para la coherencia de la argumentación del trabajo— donde dichos conceptos específicos de Albaladejo contribuyen a una presentación más clara de conceptos relacionados con mis comentarios sobre la coherencia de la poética suviniana de la literatura de la ciencia ficción.

5.6.1. El tipo de modelo de mundo I

En este sentido —distanciándome del sentido estricto del concepto de Albaladejo— reemplazo el concepto del «mundo real objetivamente existente» de Albaladejo por el concepto del mundo cero de Suvin y los extradiegéticos mundos múltiples de los escritores y lectores, mientras enfatizo que la correspondencia entre los hechos del mimético mundo tipo I y los mundos cero se produce por la extrapolación del nivel C y el nóvum del nivel A. Dicho esto, clarifico que el nóvum requiere actos de análisis

(aunque implícitos) provenientes de las ciencias imaginarias del nivel B y gobernados por las exigencias aparentes de la razón del relato. Como una de las múltiples producciones de los procesos de la extrapolación y de la especulación, el nóvum de un argumento de la ciencia ficción utiliza, como una base que después queda torcida, invertida, expandida en relación con «las reglas del mundo real, efectivo» (Albaladejo, 1986, p. 58).

Por ejemplo, una ficción perteneciente a la categoría del mundo tipo I de *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* incluye una marcada obediencia a las reglas del mundo real y efectivo. Para los propósitos del trabajo presente, no hay un mundo real-efectivo o un ordenamiento singular de reglas objetivas para gobernarlo más que a nivel referencial con sus respectivos choques referente-significado.

Mi uso de la argumentación de Albaladejo es, sin embargo, problemático si el intento original del texto de Albaladejo era la presentación de una descripción de argumentos fantásticos, pero no cienciaficcional, basándose en una distancia entre los diferentes mundos posibles y el mundo posible realizado (el mundo cero). Como resultado, el texto de Albaladejo resulta menos operativo a nivel teórico y crítico que los comentarios sobre el nóvum, las ciencias imaginarias y los procesos y productos de la extrapolación especulativa provenientes del análisis de *Metamorphoses of Science Fiction* de Suvin. A pesar de esto, los modelos de Albaladejo son, a mi juicio, útiles en el análisis de la poética de Suvin.

Por ejemplo, una ficción compuesta conforme a las exigencias del mundo tipo I sería, por dicha obediencia y en la estimación de Albaladejo, «un texto histórico o periodístico» (Albaladejo, 1986, p. 58). En mi opinión, hay puntos de encuentro productivos, tal vez contra intuitivos si no también contraproducentes, entre ese mundo tipo I y los mundos de los argumentos de ciencia ficción. Un texto cienciaficcional o una obra formada por la poética de Suvin, puede (o no) incluir la descripción y el desarrollo de hechos que son –muchas veces, pero no exclusivamente– de carácter futurístico.

Considerando el estudio de Albaladejo, ficciones futurísticas pueden ser entendidas como históricas o periodísticas mientras recordamos el vínculo establecido por la extrapolación entre los hechos de los diegéticos mundos de los argumentos de ciencia ficción y los extradiegéticos hechos de los mundos cero. Un texto de la literatura de la ciencia ficción futurística, puede servir al lector como un record ficticio-periodístico y analítico de un futuro pasado improbable. En el mejor de los casos o en el caso de la publicación de una cf de calidad –calidad entendida en términos de la Ley de Sturgeon– un argumento de la ciencia ficción puede servir al lector como un archivo periodístico y

histórico de hechos futurísticos socio-filosóficamente relevantes para el replanteamiento de cuestiones socioculturales de los presentes de los mundos cero del escritor y lector.

Entre los ejemplos de argumentos de ciencia ficción que reflejan los elementos periodísticos e históricos descritos por el mundo tipo I de Albaladejo, tenemos el archivo analítico-antropológico producido por el diplomático-protagonista, Genly Ai, de la novela, *The Left Hand of Darkness* (1969) de Ursula K. Le Guin. El texto de la novela está compuesto por el registro periodístico de Genly Ai cuyo texto forma parte del archivo histórico de la civilización humanoide, los Hain.

El registro preparado por Genly Ai, diplomático de la alianza intergaláctica, el Ekumen, detalla la historia y el carácter de las sociedades del planeta invernal, Gethen y las aventuras y desventuras de Ai durante su visita diplomática a dichas sociedades. El lector de *The Left Hand of Darkness* encuentra un cuento de un futuro distante, un argumento de la cf futurístico que es, paradójicamente, un registro detallado y con tono periodístico del pasado del narrador, Genly Ai, recontado por el mismo narrador como un hecho de un futuro ficticio del lector.

Para establecer mejor la relación entre el modelo del mundo tipo I de *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*⁸⁹ y los mundos de los textos de la ciencia ficción, de los mundos literarios concebibles como una imagen de un mundo en apariencia posible, regreso a Csicsery-Ronay Jr., quien afirma que hay textos de la cf ubicados en pasados y presentes imaginarios, aunque «most science fictions are futuristic» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 76). Para crear mejor imágenes convincentes de la vida sociopolítica de un personaje humanoide (o no humanoide) en un posible futuro, el autor puede introducir en el texto cienciaficcional detalles precisos sobre concatenaciones históricas de causa y efecto (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 76).

Por ejemplo, en relación con el proceso de semantización propuesto por Walter Mignolo respecto a la necesidad de introducir en toda ficción elementos familiares con los cuales el lector puede establecer «anclas» entre el mundo diegético y el mundo extradiegético, no existe según Mignolo, una distinción entre mundos —del texto y del lector— como la distancia propuesta por la argumentación de Albaladejo. En la inmensa mayoría de los textos del género cienciaficcional, por ejemplo, se hace imprescindible introducir numerosos elementos cotidianos y familiares provenientes del mundo cero para

⁸⁹ Subrayo, a propósito, que el modelo del mundo tipo I es un modelo de mundo modelado en una imagen tanto periodística como histórica (si no también fiable) de uno entre los múltiples mundos del escritor o lector. En otras palabras, es un modelo en los mundos cero.

propiciar las relaciones de identificación y cuestionamiento de realidades sociopolíticas que se proyectan a lo largo del argumento cienciaficcional.

Por ello, encontramos que a menudo en muchos textos de cf la carga de referentes del mundo cero es mucho mayor que la de elementos de cf. Por ejemplo, en la película *Another Earth* (Cahill, 2011) el único elemento de ciencia ficción es la presencia de un planeta Tierra en el cielo o, en *Melancolía* (Von Trier, 2011) la aparición de un meteorito que se acerca a la Tierra. En ambos casos, el 99% de los elementos narrativos y de construcción del mundo ficcional, de cf, son absolutamente propios del mundo cero, sin poder establecer esa frontera radical entre el mundo posible de tipo I y otros mundos posibles.

A propósito, la introducción textual de elementos de proveniencia ambigua puede, por consiguiente, transformar el presente de los mundos cero en una prehistoria del futuro o un futuro que es el presente de los personajes del texto (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 81). Es un efecto visto, por ejemplo, durante la lectura de *The Left Hand of Darkness*. El presente del mundo cero del lector de *The Left Hand of Darkness* se transforma durante la lectura del ficticio archivo Hain —que es el ficticio texto de la novela de Le Guin— en una prehistoria posible del narrador, Genly Ai. Es un mundo futuro, posible y no realizado de un argumento de la cf puede, bajo las exigencias del mundo tipo I de Albaladejo y conforme con la poética de Suvin, que funciona como un efecto del mundo cero, un mundo cero que sirve a dicho futuro cienciaficcional como su causa.

Del mismo modo, en casos extremos —más propios de la novela de Le Guin que de las dos películas que acabo de mencionar— las invenciones de las extrapolaciones y las especulaciones del nivel C —entre ellas el nóvum del nivel A— puede introducir en los mundos de los textos de cf hechos de un presente real y realizado según las premisas del lector, residente de dicho presente. Para lograr un estado de coherencia para sus invenciones, la extrapolación cienciaficcional requiere la incorporación textual de hechos periodísticamente correctos como históricamente fieles. Es una práctica que ata, por lazos limitados a las verisimilitudes específicas que aparecen en el texto, el presente del lector a un futuro posible representado por el texto cienciaficcional.

Enfatizo que un argumento de la cf no es, por necesidad, futurístico. De hecho, las dos películas citadas transcurren en un presente equivalente al nuestro. En cambio, hay textos ubicados en pasados y presentes ficcionales que satisfacen —y con una facilidad magistral— las exigencias plásticas de los mundos de los textos bajo considerados cienciafccionales— de los niveles A, B y C del concepto de la cf del trabajo presente.

Un ejemplo relevante de un texto de cf situado tanto en un futuro como en un presente y un pasado sería el cuento «El mejor día del año» de la novela *Trafalgar* (1979) de Gorodischer. Para resumir la trama en su obra, en *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica*, el crítico Juan Ramon Vélez García dice que el protagonista «Trafalgar Medrano narra ante uno o varios interlocutores las aventuras en las que se ha visto envuelto en diversos planetas, siendo el *topos* del viaje interestelar el recurso que permite el encuentro con el *novum* propugnado por Suvin» (Vélez García, 2007, p. 72).

En dicha novela, el comerciante argentino-intergaláctico, Trafalgar Medrano, se encuentra en el planeta Uunu de Neyiomdáv, donde resulta que el tiempo «no es sucesivo» (Gorodischer, 1979, p. 115) gracias a «un capricho de su ubicación en el espacio» (Gorodischer, 1979, p. 115) que «se produce un infundibulum cronosinclástico» (Gorodischer, 1979, p. 116). Por las mareas temporales de dicho infundibulum cronosinclástico, el comerciante Trafalgar Medrano se encuentra transportado desde el presente de Uunu de Neyiomdáv a la prehistoria del planeta, donde «hombres y mujeres tenían taparrabos de piel y los chicos andaban desnudos» (Gorodischer, 1979, p. 108). El comerciante argentino está, durante el argumento, también involuntariamente enviado por un giro cronosinclásticos al futuro distante y distópico de Uunu, a una época bélica dominada por una guerra civil provocado por las crueldades de la casta militar, los Capitanes.

5.6.2. La ciencia ficción, lo real y lo objetivo

Como ya he comentado, el concepto de cf de este trabajo, un concepto construido como un puente precario entre los mundos múltiples de texto escrito y los mundos de escritor y el lector, no admite por la relatividad desenfrenada de dichos mundos cienciaficcionales los conceptos tanto persistentes como problemáticos de «lo real» o «lo objetivo». Sin embargo, para utilizar las conclusiones bien formadas de Albaladejo, en esta sección equiparo el mundo real y objetivo de su investigación con los mundos múltiples del escritor y lector de concepto de la cf de este estudio mientras subrayo la incongruencia fundamental entre esos dos conceptos distintos de «mundo». Del mismo modo, la producción del nóvum sociotecnológico y racional —una producción hecha por las invenciones de la extrapolación y la especulación— o del nóvum que es racional en apariencia, de cf y el análisis de dicho nóvum por el personaje, una imagen o

representación literaria de un proceso de análisis identificado en el nivel B, demuestran obediencia a las normas del mundo cero.

En el carácter y las consecuencias del nóvum de la cf hay, a mi juicio, un reflejo retorcido de las premisas —denominadas «reglas» por la terminología de Albaladejo— del mundo cero después del estiramiento de la extrapolación y de la especulación del nivel C, un proceso llevado a cabo bajo las presiones del «Y si...» ciencia-ficcional. Dicho esto, clarifico lo siguiente: Cuando hablo del «Y si...» de la cf, me refiero al uso claro en las invenciones de las extrapolaciones y las especulaciones del escritor y lector del nivel C, del *thought experiment*, *gedankenexperiment* o experimento mental (Wolfe, 1986, p. 133). En el ámbito de la narrativa de cf, dichos experimentos mentales, experimentos basados en la introducción en el argumento de lo contrafáctico, pueden ser definidos como la formación de inferencias durante la composición o lectura del texto sobre resultados lógicos y probables, o aparentemente lógicos y probables, de cambios sociales, tecnológicos o socio-tecnológicos en el mundo del argumento (Wolfe, 1986, p. 133). Dichos experimentos mentales del «Y si...» cienciaficcional son también resumibles con las antes mencionadas categorías de «quizás» que incluyen, según los comentarios de Octavia Butler basados en las conclusiones de Robert A. Heinlein *what-if*, *if-only* y *if-this-goes-on*.

5.6.3. La síntesis de los modelos de mundo tipo I, II y III

La distinción propuesta por Albaladejo entre los modelos de mundo tipo I, II y III está basado en gran parte en matices de acuerdo o desacuerdo entre las reglas del mundo real objetivo y los hechos del mundo de la ficción en cuestión. Dicho esto, enfatizo que en lugar de las reglas o leyes inquebrantables de lo real objetivo, en este estudio he empleado, como ya he explicado, premisas inconcluyentes, negables, y refutables. Para el fin de una fusión, tal vez una fusión más bien parcial e inestable, pero, en mi opinión, productiva, entre los comentarios de Albaladejo y los míos, equiparo, con fines retóricas, sus reglas con el concepto de premisas del nivel A para tomar ventaja de las similitudes entre los mundos tipo I, II y III y los mundos múltiples del argumento y los mundos cero del escritor y lector.

Por ejemplo, el modelo del mundo tipo III de Albaladejo describe, a diferencia de los tipos I y II, un mundo «de lo ficcional no verosímil» (Albaladejo, 1986, p. 59) «cuyas

reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas» e implican «una transgresión de las mismas» (Albaladejo, 1986, p. 59). Es el mundo posible tipo III que, según Albaladejo «rigen los textos literarios de ficción fantástica» (Albaladejo, 1986, p. 59).

Para dialogar mejor con el texto de Albaladejo, considero –cautelosamente consciente sobre las complicaciones inherentes en una clasificación de la cf como una literatura fantástica– los argumentos de cf como textos literarios y ficciones fantásticas. Así puedo discutir la relación de la cf con las exigencias del mundo tipo III de la investigación de Albaladejo.

Con este fin, considero la importante distinción sugerida por *Metamorphoses of Science Fiction* entre las normas cognitivas cosmológicas y las normas cognoscitivas antropológicas (Suvin, 1979, p. 10). Por ejemplo, lo cognitivo de Suvin incluye los procesos y productos –o la imagen literaria de los procesos y productos en el caso de la cf– del pensamiento del personaje. Dichos procesos y productos pueden, durante la trama, incluir, entre incontables procesos y producciones relacionados, la observación, el análisis, la invención, la indagación o la deducción. Más específicamente, por lo cognitivo de Suvin, entiendo lo relacionado con «the action or faculty of knowing; knowledge, consciousness; acquaintance with a subject» (OED, 1989, Volumen III, p. 445).

Por las normas cognitivas antropológicas entiendo las leyes o reglas sobre que es posible razonar y que rigen hechos «relating to the nature of man» y «relating to the natural history of mankind»⁹⁰ (OED, 1989, Volumen I, p. 512). Por normas cognoscitivas cosmológicas entiendo las leyes o reglas sobre lo que es posible razonar y sobre las reglas que rigen hechos relacionados con «the science or theory of the universe as an ordered whole, and the general laws which govern it» (OED, 1989, Volumen III, p. 985). En suma, las normas antropológicas del mundo diegético, lo imposible y lo posible de dicho mundo tienen una relación importante con los nóvums de índole sociocultural del subgénero

⁹⁰ Empleo en este párrafo una presentación de términos individuales utilizando definiciones del *Oxford English Dictionary* porque la sección de *Metamorphoses of Science Fiction* en que los términos «normas cognoscitivas cosmológicas» y «normas cognoscitivas antropológicas» están presentados no dispone de una definición explícita para dichos términos. Soy consciente de que el empleo de un diccionario inglés para un trabajo escrito en español puede producir un análisis más confuso y hago lo posible para evitar dicha confusión. Añado que mi utilización de *The Oxford English Dictionary* para la composición de esta sección ocurrió durante mi estancia de estudios en el campus de la Universidad de Virginia, y específicamente, en el ala este de Alderman Library durante el verano de 2017. Disfruté, mientras tanto, de una nostalgia especial retomando la misma copia polvorienta del *Oxford* que en 2003 –mi primer año universitario– yo había utilizado para mis cursos introductorios a las obras de Shakespeare.

cienciaficcional *soft*, una subcategoría explicada más adelante, y los nóvums de carácter tecno-mecánicos de la cf *hard*, un subgénero también examinado en epígrafes posteriores.

5.6.4. El mar de marte como ejemplificación de los modelos de Albaladejo

Para esclarecer la relación entre los tres mundos de Albaladejo, la poética de Suvin y los tres niveles de mi concepto suviniano de cf, sostengo que un texto cienciaficcional puede desobedecer y obedecer las normas antropológicas y cosmológicas y manifestar evidencia de los tres tipos de modelo de mundo de Albaladejo. A ese fin, propongo un hipotético argumento cienciaficcional, una secuencia narrativa especulativa en la que la descripción del proceso de la invención de un nóvum de índole mecánica obedece normas antropológicas del mundo cero –produciendo, mientras tanto, una apariencia de acuerdo periodístico entre las normas antropológicas de los mundos cero y las normas antropológicas de los mundos del texto, mundos posibles pero –reflejando la terminología de *Heterocósmica: Mimesis y mundos posibles* de Lubomír Doležel– no-realizados.

Dicho relato hipotético, que ahora sirve como un experimento mental, podría, por ejemplo, detallar el proceso llevado a cabo por ficticios científicos madrileños –personajes antropológicamente coherentes cuando están, con normas antropológicas del mundo cero, comparados– de la invención de un nóvum-máquina en los laboratorios-sótanos de una universidad pública cuyo nombre, historia y ubicación concuerda con una universidad existente en el mundo del lector. El nóvum-máquina –cuyos inventores concuerdan con las normas antropológicas del mundo cero– puede, a mi juicio, desobedecer, durante el relato, las normas cosmológicas, las leyes de la física de los mundos cero dado las imposibilidades mecánicas de la insólita e innovadora maquinaria por los investigadores creada.

Tomando en cuenta que todas las ficciones son igual de ficticias –una proposición de *Heterocósmica* de Doležel– que una correspondencia, hasta una concordancia exacta, entre los nombres, las fechas o las ubicaciones geográficas de hechos, lugares o personajes en un mundo diegético y el mundo extradiegético, no disminuye lo ficcionalidad de la narración, una premisa que recuerda las conclusiones de Doležel en relación con «lo periodístico». El concepto de lo periodístico de Doležel hace referencia a un texto –en este caso, a un texto ficcional– que pretende establecer una correspondencia

detallada entre los mundos del texto y los mundos del escritor y lector en relación con el tiempo, el escenario y el carácter de los hechos diegéticos.

Declaro, por ejemplo, que el comportamiento y funcionamiento del nóvum-máquina antes mencionado –un vehículo anfibio que viaja por la superficie del mar de Marte– contradice, durante sus viajes veloces, la teoría de la relatividad. Propongo también que la radiación producida por parte del vehículo astro-anfibio –una maquina creada por la antes mencionada universidad pública– activa las calculaciones nefarias del mar marciano, un mar comparable con el organismo oceánico de la novela *Solaris* de Lem.

Temblando detrás de las paredes de su estación de investigación marciana, descubren los científicos terrestres de la universidad pública madrileña que el mar marciano es un conglomerado tanto gigantesco como baboso de nano-maquinas vetustas. Los científicos madrileños descubren, atrapados en la superficie de Marte, que el mar marciano es el viejo destructor de una pacífica civilización marciana antigua.

Como efecto de la degradación de sus circuitos-engranajes antiguos, el mar-máquina-marciana confunde la colonia humana con la civilización marciana destruida hace siglos por el mismo mar. El malévolo mar-máquina-marciana, declara, como resultado de su demencia, una guerra de reconquista contra la estación de investigación española, una colonia cuyos miembros-personajes conforman con normas antropológicas del mundo cero. Este cuento hipotético concluye con la revelación de que la única esperanza de supervivencia para la colonia humana asediada es la traducción de textos marcianos, textos mecánicos supuestamente intraducibles, que detallen la invención del mar-ordenador por los primeros colonos marcianos de la Tierra. Los mecánicos textos marcianos –traducidos por los científicos madrileños– revelan que los colonos marcianos de la Tierra prehistórica, inventores del mar-máquina de Marte, basaron el diseño de los circuitos-engranajes del mar-máquina marciano en las excentricidades violentas del comportamiento de las primeras comunidades humanas.

El relato anterior –un texto hipotético de índole cienciaficcional dado su concordancia cómoda con los niveles A, B y C del concepto de la cf– constituye una secuencia narrativa en acuerdo antropológico con el mundo cero gracias a la inclusión, en el argumento, de detalles periodísticos o, dicho de otro modo, detalles que concuerdan con las exigencias del modelo de mundo tipo I de *Teoría de los mundos posibles* y *macroestructura narrativa* de Albaladejo.

Son detalles miméticos en acuerdo antropológico con la función, apariencia y ubicación de la sociedad universitaria, madrileña del relato. El texto hipotético cienciaficcional y su secuencia narrativa también representaría un mundo posible en desacuerdo cosmológico con el mundo cero dada la inclusión en el relato de una violación de la relatividad. Dicho argumento hipotético y cienciaficcional, obra que incluiría una imagen tanto fiel como coherente de la función social de una universidad madrileña es, según los principios de Albaladejo, del modelo de mundo tipo I.

Dicho esto, advierto que el ejemplo antes mencionado objeto anti-relativista, de un vehículo veloz operado sobre la superficie del mar de Marte, puede ser, si no inválido, poco interesante. Afirmando que objetos subatómicos violan la relatividad, el ejemplo, por consiguiente, es relevante. El vehículo astro-anfibio del relato, un objeto de escala macroscópica, viola leyes de la relatividad por comportarse como una partícula subatómica como, por ejemplo, en el caso del relato «Dragones en el centro» (2003) de Joaquín Revuelta. Tenemos, como resultado, una instancia interesante de desobediencia de las normas cognoscitivas cosmológicas del mundo cero. En acuerdo con las características del nivel A, tenemos, en otras palabras, un nóvum.

El cuento hipotético arriba comentado es identificable como un texto del modelo de mundo tipo I según los criterios de *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* mientras el funcionamiento del mundo del argumento corresponde a las reglas «del mundo real objetivamente existente» (Albaladejo, 1986, p. 58) del lector en términos de normas antropológicas. El texto hipotético hecho de datos antropológicamente coherentes, pero cosmológicamente improbables, representaría un ejemplo de los modelos de mundo tipo II y III. Las normas gobernando el funcionamiento del mundo del argumento hipotético «no son las del mundo real objetivo» del lector, pero «son similares a ellas» (Albaladejo, 1986, p. 59).

Cabe mencionar que el mundo diegético del relato hipotético concuerda con el mundo cero dado la imagen antropológica del mismo. Además, su presentación periodística concuerda con las normas antropológicas del mundo cero, mientras el mismo mundo imaginario distorsiona, por el comportamiento del su vehículo astro-anfibio, las leyes de la relatividad. Siendo más exigente, un lector del argumento hipotético podría también concluir que las normas exhibidas por el relato «no son las [normas] del mundo real objetivo ni son similares a éstas» (Albaladejo, 1986, p. 59) mientras el texto hipotético incluye un nóvum-máquina macroscópica que opera independiente de las leyes de la relatividad y una imagen antropológica coherente de una universidad madrileña.

Por lo tanto, el nivel A del concepto de la cf de este estudio supone que un texto cienciaficcional o una secuencia narrativa de índole cienciaficcional incluiría un nóvum que –por su carácter sociotecnológico y las consecuencias en el mundo diegético de dicho carácter sociotecnológico– contradice premisas sociotecnológicas de un personaje, escritor o lector. Las normas cognoscitivas antropológicas y las normas cognoscitivas cosmológicas de Suvin detallan, como hacen las premisas, «lo que es el caso» y «lo que puede ser el caso» en los ámbitos –entornos diegéticos (o ficticios) y extradiegético (o fácticos)– de lo antropológico (o lo humano, sus historias y los productos de procesos sociopolítico) y lo cosmológico.

Dado lo anterior y en relación con la presente explicación del nivel C, podría reformular el nivel A de la siguiente manera: Un texto cienciaficcional incluye un nóvum que contradice las normas cognoscitivas antropológicas y/o las normas cognoscitivas cosmológicas de un personaje, escritor o lector. Dicha contradicción de premisas o normas en esta reformulación del nivel A sería relevante para el análisis de los mundos diegéticos de la cf cuyo carácter y contenido refleja el «mundo real objetivamente existente» (Albaladejo, 1986, p. 58) exponiendo el modelo de mundo tipo I de Albaladejo. Dicha contradicción, provocada por parte de un nóvum, puede también ocurrir en un mundo diegético donde el carácter de dicho texto concuerda parcialmente (o no concuerda) con las premisas o normas del mundo del diegético. Una proposición proveniente de las exigencias del modelo de mundo tipo II y III de *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*.

El acuerdo o desacuerdo entre los mundos diegéticos y los mundos extradiegéticos aparentes en el contenido de los modelos de mundo tipo I, II y III, se basa, entre otros productos de la extrapolación y la especulación del nivel C, en la novedad problemática del nóvum. Es una novedad en relación con las premisas del lector dado la ausencia de ella, por su estado de no-existencia, entre los tecnohechos del mundo cero.

Hacia el fin de una demostración coherente del acuerdo entre los tres modelos de mundo de *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* de Albaladejo, las normas cognoscitivas cosmológicas y antropológicas *Metamorphoses of Science Fiction* de Suvin y los niveles A, B y C del presente estudio, también subrayo que el acuerdo o desacuerdo entre premisas, normas o tecnohechos del mundo diegético y las premisas, normas o *technofacts* de los mundos extradiegéticos es un acuerdo o desacuerdo fundamental para la formación de los modelos de mundo tipo I, II y III. Es, de hecho, un

efecto inevitable, un producto insoslayable de los procesos de la extrapolación y la especulación de nivel C.

Los procesos de extrapolación y especulación del nivel C pueden producir –en adición al nóvum que, según la caracterización de Suvin del nóvum como narrativamente hegemónico, sirve para el impulso narratológico de los hechos del texto– una vasta arquitectura imaginaria. Según Suvin, son construcciones diegéticas que englobarían socio-historias humanas (y no-humanas) y argumentos gobernados por la presencia de maquinaria, artilugios e invenciones de las físicas ficticias del mundo del cuento.

Sostengo que los mundos diegéticos de los textos de la cf son, en acuerdo con los recursos de los niveles A, B y C, legibles tanto como una conglomeración de contradicciones diversas de premisas antropológicas y cosmológicas como de copias fiables de hechos y ubicaciones existentes en el presente o pasado de los mundos del lector o escritor. Sostengo que los mundos de los textos de la ciencia ficción son, como reflejos fiables de los mundos extradiegéticos del lector, distorsiones (tal vez) didácticas de este. Son entornos contra fácticos obedientes (y desobedientes) a las exigencias de los modelos de mundo tipos I, II y III de *Teoría de los mundos posibles* de Albaladejo. Sostengo que un mundo diegético de un texto de la literatura de ciencia ficción es –por sus discontinuidades entre «lo que es el caso» y «lo que puede ser el caso» en los mundos extradiegéticos del lector o escritor– del tipo I, del tipo II y del tipo III de *Teoría de los mundos posibles* de Albaladejo. Como ejemplo de este, sostengo que los textos de *Wild Seed* y *Bajo las jubeas en flor* representan una la unión en ocasiones urania⁹¹, de los modelos de Albaladejo.

5.6.5. La ficción naturalista y los modelos de mundo de Albaladejo

Propongo una equiparación entre el concepto de la ficción naturalista de Suvin y el tipo I de modelo de mundo de *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* de Albaladejo. Por consiguiente, propongo también una equiparación entre el

⁹¹ Aquí refiero a los mundos imaginarios de la cf como una unión específicamente «urania» con el fin de enfatizar el carácter celestial e interplanetario de los nóvums-anomalías de la cf en general y de las ficciones de Octavia Butler y Angélica Gorodischer en específico, enfatizar lo socioculturalmente subversivo de los nóvums de índole antropológicos relacionados, entre sí, con el género de los personajes compuestos por Gorodischer y Butler, y hacer referencia al estudio *Uranian Worlds: A Guide to Alternative Sexuality in Science Fiction, Fantasy and Horror* (1983) de Lyn Paleo.

concepto de lo que es, por Suvin, denominado *estranged fiction* con el tipo II y III de modelo de mundo propuesto por Albaladejo. Hay varias implicaciones relevantes que resultan de dicha equiparación conceptual y pretendo analizarlas.

Por ejemplo, el tipo I de modelo de mundo es, como hemos visto, definido por Albaladejo como un modelo de «lo verdadero» a que «corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente» (Albaladejo, 1986, p. 58). He comentado sobre las limitaciones de un concepto de lo real objetivamente existente en el contexto de este estudio. Por consiguiente, añado lo siguiente: El tipo II de Albaladejo ocupa una posición entre el mundo «real» del tipo I y lo fantástico del tipo III. El tipo III de modelo de mundo es «lo ficcional no verosímil» a que «corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas» e implican, como resultado, «una transgresión de las mismas» (Albaladejo, 1986, p. 59).

Enfatizo que pretendo equiparar el contenido del concepto de *estranged fiction* presentado por Suvin y el concepto de la cf presentado durante este estudio mientras reconozco tanto sus similitudes como la posibilidad de subsumir los niveles A, B y C bajo el concepto de la ficción extrañada o, en las palabras de Suvin, *estranged fiction*. Dicho esto, utilizo el término «ciencia ficción» mientras reconozco la utilidad terminológica del *estranged fiction*. Si los niveles A, B y C, como recursos para la construcción de un texto de la cf –un mundo diegético producido por palabras producidas por la composición del escritor y la lectura del lector– o, dicho de otro modo, un mundo «radically or significantly different» (Suvin, 1979, p. 18), entonces el concepto propuesto por Suvin de la ficción naturalista –un modelo que sirve como opuesto y contrapeso para las producciones de los niveles A, B y C– se refiere a textos cuyos mundos diegéticos tienen «empirical structures and textures vouched for by human senses and common sense» (Suvin, 1979, p. 18).

Sería también factible (y a mi juicio productivo) emprender una explicación sobre las matices de división entre textos cienciaficcional y los otros textos de la literatura proyectiva indicando que, en el caso de la literatura proyectiva no cienciaficcional, los personajes del mundo diegético identificarían su mundo y los elementos en ello como naturalistas.

Como ejemplo, tenemos la certeza no-problemática por parte del hobbit Baggins de la existencia del dragón, Smaug como elemento constitutivo del mundo diegético suyo –un mundo presentado en *The Hobbit* de 1937, o los dragones humanoides de *Stars in my*

Pocket Like Grains of Sand, entes producidos por un proceso evolucionario que incluye los dragones «cazados» por los protagonistas.

En contraste intrigante, los personajes de un texto cienciaficcional identifican los nóvums del nivel A, como elementos de su entorno diegético, como extrañados, problemáticos y contradictorios en relación con sus premisas. Sería también productivo considerar las implicaciones de una equiparación entre las validaciones del sentido común (proceso cognitivo del ámbito empírico del autor) propuesto por Suvin en *Metamorphoses of Science Fiction* en su definición de la ficción extrañada con las premisas del nivel A. Dada la vasta variabilidad entre las premisas provenientes de lectores, escritores y personajes, sería un sentido «común» no compartido comunalmente.

6. Los subgéneros cienciaficcional como síntesis de los niveles A, B y C

Haber clasificado los niveles A, B y C como herramientas provenientes de la coherencia de la poética suviniana, sirve ahora para sintetizar las diversas, pero interdependientes, características de dichos niveles heurísticos. Para lograr dicha síntesis —esencial para la cohesión crítica de la presente investigación—, organizo los niveles A, B y C bajo categorías descriptivas de ciertos subgéneros de la cf, como una ejemplificación de su funcionamiento.

La siguiente presentación no es exhaustiva, pero incluye algunos de los subgéneros más relevantes para los análisis del texto cienciaficcional en el contexto de la poética suviniana. Dichos subgéneros cienciafccionales pueden incluir las categorías siguientes, pero no están limitadas a ellos. Para enfatizar la importancia de una síntesis de los niveles heurísticos suvinianos llevado a cabo por un estudio (aunque breve) de los subgéneros principales de la cf cito la siguiente declaración metodológico de Rosa Alicia Ramos en su estudio, *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio* (1988). Sobre el cuento folklórico, Ramos declara: «Es tan importante especificar las subcategorías del género como definir el género mismo» (Ramos, 1988, pp. 13-14).

6.1. Sobre la delimitación de la cf *soft* y *hard*

En este contexto es productivo distinguir entre la cf *soft* y la *hard* puesto que dicha distinción ayuda a organizar lo siguiente: (1) los conceptos constitutivos del nivel A relacionados, por ejemplo, con la producción, del carácter y de las consecuencias del nóvum— (2) los conceptos constitutivos del nivel B relacionados con la formación y empleo de las hipótesis y las herramientas de las ciencias imaginarias diegéticas— (3) los conceptos constitutivos del nivel C relacionados con las producciones de la extrapolación, de la especulación, de la analogía suviniana, y de los resultados narratológicos de los experimentos mentales propuestos por el escritor Robert A. Heinlein. Son experimentos mentales que incluyen, entre sí, las categorías de quizás de *what-if*, *if-only* y *if-this-goes-on* —categorías ejemplificados en el epígrafe correspondiente al nivel C.

Así entendidos, los niveles A, B y C se basan tanto en las ciencias antropológicas y sociohistóricas —por lo menos en el caso de las literaturas de la ciencia ficciones *soft*— como en las ciencias cosmológicas y tecno-mecánicas —en el caso de las literaturas de la

ciencia ficción *hard*. La distinción y la interpenetración de los marcos sub-genéricos de la cf *soft* y *hard* se encuentran, por ejemplo, en textos que los productos diegéticos de la extrapolación se basan en ciencias *soft* (o, dicho de otro modo, las ciencias de índole antropológico) y en las ciencias *hard* (o, en otras palabras, las ciencias de carácter cosmológico).

El contenido cienciaficcional de dichos textos están informados por las normas cognoscitivas cosmológicas y las normas cognoscitivas antropológicas presentadas por *Metamorphoses of Science Fiction*, como, por ejemplo, en el caso del nóvum discreto (una innovación antropológica) y el nóvum gigantesco (una novedad cosmológica) de la poética suviniana.

La distinción entre las literaturas de la cf *soft* y *hard* subrayan una característica generalizada de los textos cienciafccionales: que el mundo diegético del texto de la cf y la extrapolación lo produce dicho texto dramatizan las convulsiones sociohistóricas de los personajes –el dominio antropológico de los campos científicos *soft*– y que dichas convulsiones sociohistóricas provocadas, en el caso del mundo diegético de la ciencia ficción, por avances tecnocientíficas –el dominio matemático y físico-mecánico de los campos de las ciencias imaginaras *hard*.

Podemos invertir la dicotomía «texto de ciencia ficción *soft*» y «texto de ciencia ficción *hard*» con el fin argumental del establecimiento retórico de la aserción siguiente: El mundo diegético del texto cienciaficcional dramatiza, y por dicha narración, examina las implicaciones de índole tanto antropológica como cosmológica de sistemáticos avances tecnológicos que sirven (narratológicamente hablando) para el desarrollo de imágenes literarias de convulsiones socio-históricas de los mundos diegéticos de los textos cienciafccionales.

Igualmente, las divisiones conceptuales entre los subgéneros cienciafccionales, términos de organización que pueden o no existir como subcategorías de la cf *soft* y la cf *hard*, se solapan en diferentes aspectos. Por ejemplo, algunos de los términos siguientes pueden servir, como hemos visto, como subcategorías para la organización de otros términos relacionados puesto que la variedad de motivos y recursos de todo tipo en la narrativa de cf es inabarcable. Considero estos conceptos genéricos y críticos –por ejemplo, el ciberpunk, el *steampunk*, la distopía, la utopía, la *space opera*, la ucronía o el *biopunk*– también como adjetivos útiles para la examinación y para la descripción heurística de las obras legibles como cf.

Sería productivo posicionar la ciencia ficción *soft* y *hard*, subsumiendo, mientras tanto las categorías sub-genéricas antemencionadas del ciberpunk, el *steampunk*, la distopía-utopía, *space opera*, la ucronía y el *biopunk* bajo ellos, no solamente como términos para la organización de textos del género cienciaficcional o como adjetivos utilizables para el análisis de dichos textos, sino también como sistemas múltiples de racionalidades diversas activas en la organización del mundo diegético del texto. Dicho esto, entiendo el término «sistemas múltiples de racionalidades diversas» como las leyes y lógicas internamente consistentes que gobiernan el contenido y el carácter de las premisas del nivel A, las hipótesis, herramientas y experimentos del nivel B y las inquietudes sociopolíticas provocadas en los mundos diegéticos contruidos por los procesos y productos de las extrapolaciones y especulaciones del nivel C.

Así entendidos, los sistemas múltiples de racionalidades diversas podrían basarse –en el caso de un argumento de índole «ciberpunk», por ejemplo– en las implicaciones sociocultural de un avance, en el mundo diegético del texto, en el campo de la cibernética. Un ejemplo de este es, por supuesto, como *Neuromancer* (1984) de William Gibson. De modo similar, los sistemas múltiples de racionalidades diversas que dirigirían el mundo diegético de un texto del subgénero cienciaficcional de biopunk podrían basarse (narratológicamente hablando) en las implicaciones antropológicas de un avance en las tecnologías de la genética.

Ejemplo de este, se encuentran entre los ingenieros genéticos de los Oankali de la trilogía *Lilith's Brood* (1987-1989) de Octavia E. Butler. Sin embargo, en el caso de los textos con una multiplicidad de núvums –o de un texto provisto de una multiplicidad de rasgos dominantes en términos genéricos, como en el caso del concepto del género dialectico de Freedman anteriormente considerado– los textos podrían obedecer y distorsionar varios sistemas de racionalidades de campos ciencia-imaginarias distintos durante la acción de los argumentos interconectados del texto.

6.1.1. Subgéneros de la cf: *Hard*

A partir de lo que hemos visto, el nivel C aparece en la cf *hard* por la inclusión de extrapolaciones del extradiegético mundo cero y por la inclusión de productos narratológicos de las especulaciones sobre el mundo cero basadas en las ciencias matemáticas, físico-mecánicas y cosmológicas.

El nóvum del nivel A contradice, en el caso del texto del subgénero de la cf *hard*, premisas provenientes de las ciencias matemáticas. Es una caracterización propuesta primariamente por Suvin, quién, en relación con el subgénero, declara (como veremos durante la examinación posterior del subgénero *soft*) que las extrapolaciones del texto de la cf *soft* proviene de «nonmathematical sciences» (Suvin, 1979, p. 67). En cambio, el caso del texto de la ciencia ficción *hard*, el nivel B incluye productos de los procesos de ciencias imaginarias modeladas en ciencias de carácter matemático, físico-mecánico y cosmológico.

En *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*, Prucher define la cf *hard* de modo similar como un género en el que las tecnologías y las ciencias ficticias que han producido dichas tecnologías obedecen a teorías científicas de la época de la composición de la obra (Prucher, 2007, p. 87). Del mismo modo, en *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*, Moreno define la cf *hard* como un «subgénero de la ciencia ficción basado en el desarrollo –lo más rigurosamente posible– de una teoría científica» (Moreno, 2010, p. 462). En suma, en caso de la poética suviniana, la ciencia ficción *hard* refiere al texto cuyas extrapolaciones científicas son de carácter matemático y cosmológico.

En cambio, en el caso de las afirmaciones anteriores de Prucher y Moreno, el texto *hard* puede (o no) basar sus extrapolaciones en campos científicos de índole matemático, pero dichas extrapolaciones tienen que, por obligación sub-genérica, presentar los datos científicos –sean datos extradiegéticamente fácticos o ficcionales– con exactitud y exigencia. En el caso de la delimitación sub-genérica de lo *hard* y lo *soft* en la poética cienciaficcional de Suvin, es una cuestión de que clase de datos están incluidos en el texto por el autor. En el caso de la definición de Prucher y Moreno es una cuestión de como dichos datos están por el texto presentados.

El subgénero de la cf *hard*, a diferencia de los géneros de las literaturas miméticas, incluye narraciones basadas en la función rigurosa de ficticias tecnologías fantásticas. Es decir, el subgénero incluye en una intensificación narratológica de los elementos cognoscitivos del nivel B. Sobre la distinción entre la literatura mimética y las literaturas proyectivas que incluyen, entre sí, los textos de la ciencia ficción, Novell, en «Literatura y cine de ciencia ficción» sostiene que «toda literatura realista es también una literatura extrañada, en el sentido de que es una interpretación del mundo y no lo puede representar nunca exactamente» (Novell, 2008, p. 196). En el caso de los textos de cf, sin embargo, «el extrañamiento se ve aumentado porque sus mundos no son empíricamente

verificables, es decir, no tienen una relación directa con el mundo empírico, no lo representan miméticamente como un texto de intenciones realistas» (Novell, 2008, p. 195).

A propósito, en el caso del texto del subgénero *hard*, el mundo diegético no es mimético en relación con las características del mundo extradiegético del lector. Sin embargo, la presentación narratológica de las ciencias del texto –por lo menos en el caso de la conceptualización de lo *hard* propuesta por los estudios de Prucher y Moreno– comparte con la literatura realista un carácter mimético dado la coherencia y la completitud de los datos científicos del texto, datos que pretenden imitar la rigurosidad de las indagaciones y los descubrimientos del mundo científico extradiegético. Dicho de otro modo, la ciencia ficción *hard* es una ficción no-mimética compuesta a partir de datos y metodologías miméticas. Es una irre realidad sociocultural literaria cuya composición está basada en métodos provenientes de las realidades científicas de la época de la composición del texto.

En «Hard y Prospectiva: Dos poéticas de la ciencia ficción» (2013), Moreno sostiene que en la literatura realista «no se desarrolla ningún acontecimiento que entre en conflicto con los supuestos del mundo empírico de la sociedad en la cual se ha escrito el texto» (Moreno, 2013, p. 5). Moreno también explica que la cf «se basa en un nóvum desarrollado con cierta obsesión por la veracidad científica» (Moreno, 2013, p. 7), que la cf *hard* incluye «la argumentación técnica, realizada de la manera más divulgativa posible y a menudo como un juego a la vez literario e intelectual» (Moreno, 2013, p. 7), y que la cf *hard* «se basa, por tanto, en la belleza de la verdad científica y en la de las próximas verdades que aún hemos de descubrir mediante la ciencia» (Moreno, 2013, p. 11).

Moreno advierte, sin embargo, que las «descripciones tecnológicas y las extensas digresiones acerca del funcionamiento de la realidad desde una óptica científica y tecnológica» (Moreno, 2013, p. 8) de la cf *hard* puede devorar «la trama para convertir el texto en una novela de tesis, en detrimento del equilibrio narrativo» (Moreno, 2013, p. 8) y que «a menudo la destrucción de la trama consiste en el desarrollo –ligeramente hilvanado por un personaje o un tenue conflicto– de numerosas ideas científicas sin tensión dramática ni función narrativa» (Moreno, 2013, p. 11).

Como ejemplificación de los rasgos dominantes del subgénero *hard*, sería posible –si no imprescindible– analizar el milenar proyecto eugenésico de cría mutante del villanesco antagonista violador, Doro de la serie *Patternist* de Octavia Butler –una serie cienciaficcional cuyas obras incluyen *Patternmaster* (1976), *Mind of My Mind* (1977),

Survivor (1978), *Wild Seed* (1980), *Clay's Ark* (1984). Un análisis de Doro –y el mutante mundo diegético que Doro gobierna– desde el marco narrativo de la ciencia ficción *hard* podría, por ejemplo, incorporar una examinación de la rigurosidad científica del proyecto reproducción forzada emprendido por Doro en relación con las leyes extradiegéticas de la genética y la hipótesis de herencia, conceptos explicados en detalle tanto por el narrador como por diversos personajes de los textos de la serie.

6.1.2. Subgéneros de la cf: *Soft*

En el caso textual del cienciaficcional subgénero *soft*, los productos diegéticos del nivel C incluirían extrapolaciones del mundo cero y especulaciones socioculturales sobre dichas extrapolaciones basadas en los principios de las ciencias antropológicas. Asimismo, los procesos de los productos de las ciencias imaginarias del nivel B incluirían, en el caso del texto perteneciente al subgénero *soft*, una intensificación –o, en el léxico de *The Seven Beauties of Science Fiction*, un estiramiento lúdico– de las prácticas de indagación orientadas a la prospección sociohistórica, es decir, un proceso proveniente del nivel C. Por este motivo, los nóvum –como elementos provenientes del nivel A– del texto perteneciente al subgénero *soft* serían invenciones y descubrimientos explicables en términos de la innovación antropológica.

De modo similar, la poética suviniana Suvin sostiene, en relación con la caracterización anterior del subgénero *soft*, que las ciencias imaginarias de los textos de cf «no sólo incluyen las ciencias naturales, sino también las culturales o históricas e incluso la erudición en general» (Suvin, 1979, p. 37). Asimismo, Suvin también sugiere que las ciencias entendibles como *soft*, o las «ciencias histórico-culturales», «la antropología-etnografía, la sociología o la lingüística (es decir, las ciencias más que nada no matemáticas)» (Suvin, 1979, p. 99), representarían una base más dinámica para la construcción de la narrativa cienciaficcional que las ciencias matemáticas dado que las literaturas de ciencia ficción de significancia estética incluyen un «comentario sorprendentemente concreto y agudo» (Suvin, 1979, p. 118) sobre posibilidades plausibles del extradiegético mundo sociohistórico del lector. En este sentido, la poética suviniana reivindica los procesos y productos especulativos del nivel C como principio más importante de la cf. En esto coincide con los análisis del género que ya realizara Juan Ignacio Ferreras.

Incidentalmente, Wolfe, en *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy*, extiende el concepto de texto del subgénero *soft* para también incluir «science fiction in which there is little science or little awareness of science at all» (Wolfe, 1986, p. 120). Así, la distinción anterior entre los textos de los subgéneros *soft* y *hard* subraya una característica general de los textos de la cf en que el mundo diegético y la extrapolación que –a través de los procesos del nivel C– producen dicho mundo dramatizan, entre sí, convulsiones sociohistóricas diegéticas –el dominio antropológico de los campos científicos imaginarios del subgénero *soft*– provocadas por avances tecnocientíficas –el dominio matemático de los campos científicos imaginarios del subgénero *hard*.

En definitiva, todo texto de cf dramatiza avances tecnocientíficos para el desarrollo de imágenes de convulsiones sociohistóricas en los mundos diegéticos del texto, tanto si es *soft* como si es *hard*. Como en el caso de la modulación proyectiva examinada durante el epígrafe correspondiente al problema de la hibridación de los géneros no-miméticos, el texto cienciaficcional puede interrogar asuntos relacionados con la prospección sociocultural arquetípica de la cf bajo las exigencias narratológicas divergentes de los subgéneros *soft* o *hard* como, por ejemplo, en el caso análogo de la interpretación de una sola composición musical en tonos distintos.

En resumidas cuentas, los subgéneros presentados a continuación, pese a tener por lo general una tendencia más *soft*, pueden incluir elementos más característicos de subgénero *hard*. En relación con las características de los subgéneros *hard* y *soft*, sería productivo –en estudios futuros– analizar tanto la forma narratológica como la función temática de los acontecimientos diegéticos fantásticos de los aparentemente enrevesados argumentos de «Los embriones del violeta» de Gorodischer, haciendo uso, mientras tanto, de los principios sub-genéricos del marco de la cf *soft* (y sus imaginarias ciencias antropológicas) dado que, en el relato, son especulaciones sobre el género que informa el conflicto central de la tensa trama entre la tripulación de rescate (presumiblemente) terrestre y los astronautas transformados de Salari II. Cabe apuntar que la resolución de dicha disputa se centra en el origen insólito de las multitudinarias mujeres del planeta, con importantes implicaciones en el nivel C.

6.2. Subgéneros de la cf: *Biopunk*

El subgénero cienciaficcional denominado biopunk es definido por *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction* como «a subgenre of science fiction which explores the societal effects of biotechnology and genetic engineering» (Prucher, 2007, p. 16). A mi juicio, el subgénero de *biopunk* representa una categoría de análisis imprescindible para la examinación, por ejemplo, de obras como la novela *Patternist* de Octavia Butler, *Wild Seed* dado que los argumentos de dicho texto quedan aglutinados bajo un motivo común: el milenario experimento eugenésico –compaña imperial del antagonista, Doro– emprendido gracias a una mutación genética que brotó en el Valle del Nilo en aproximadamente 2.000 AEC.

En mi opinión, la prospección sociocultural contundente contenido por el texto de *Wild Seed* –una interrogación que incluye, por ejemplo, la esclavitud estadounidense– depende de un replanteamiento cienciaficcional de la genética. La utilización heurística del marco teórico del *biopunk* también será, a mi juicio, imprescindible para un análisis completo de la prospección antropológica de la trilogía *Lilith's Brood* de Butler dada la importancia temática de la biotecnología extraterrestre y la ingeniería genética en dicho texto. En mi opinión, los integrantes y espeluznantes especulaciones genéticas de carácter *biopunk* provenientes del texto de *Wild Seed* –obra publicada en 1980– culminan con las transformaciones corporales calculadas de los Oankali, raza tentaculada extrasolar de *Lilith's Brood*, trilogía de índole *biopunk* publicada a partir de 1987.

Como en el caso de *Wild Seed*, el texto *biopunk* incluye un nivel C cuyas extrapolaciones y especulaciones se centran en los efectos de la biotecnología y la ingeniería genética, mientras que los productos de los procesos de las ciencias imaginarias del nivel B están, en la biotecnología y la ingeniería genética, modeladas con ese fin. El nóvum del nivel A es, en el caso del texto *biopunk*, un descubrimiento o invención material, racional y explicable producido por o analizado a través de la biotecnología y la ingeniería genética que, a su vez, produce en el mundo del texto cambios contundentes e insólitas innovaciones sociales. Así, los textos *biopunk* permiten la exploración narrativa de conclusiones sociopolíticas relacionadas con la biotecnología.

6.3. Subgéneros de la cf: *Ciberpunk*

En su introducción al relato «Dragones en el centro» (2012) de Joaquín Revuelta –cuento cuyo mundo diegético está, por las implicaciones inquietantes de la física

cuántica, compuesta, y relato turbado por las fauces frías de una fiera folclórica cienciaficcionalizada, el interdimensional dragón de escarcha— Moreno explica que el ciberpunk, como subgénero de la cf es, en términos generales, «un género curioso de por sí» con «reminiscencias de la novela negra» (Moreno, 2012, p. 204). El texto del subgénero ciberpunk «suele narrar los conflictos de un tipo solitario enfrentado a las grandes corporaciones empresariales», «la globalización en ciudades superpobladas [...] las fusiones entre humano y máquina» y «la aparición de poderosas inteligencias artificiales» (Moreno, 2012, p. 204). De modo similar, *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy* define el cyberpunk —un subgénero también denominado por Wolfe como lo *neuromantic* en referencia a la obra fundador del ciberpunk anglófono, *Neuromancer* (1984) de Gibson —como las obras producidas por «a group of young science fiction writers who emerged in the mid-1980s with narratives characterized by a combination of advanced scientific concepts (especially related to cybernetics), *New Wave* narrative techniques and the fast-paced plotting characteristic of more traditional science fiction» (Wolfe, 1986, pp. 23-24).

Como hemos visto, en relación con la definición de Wolfe, el marco teórico del ciberpunk depende del motivo del animal (humano) que se sirve de la cibernética, del circuito y de la síntesis entre ambos. A mi juicio, el subgénero ciberpunk —sus animales-vegetales electrónicos, los tejidos-circuitos de sus personajes y la prospectiva integración sociocultural de dichos personajes entre los intersticios de los mundos diegéticos urbanos del subgénero— se basa, entre otros estudios, en «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» (1991) de Donna Haraway. Sobre la figura del ciborg, Haraway declara: «a cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction» (Haraway, 1991, p. 149). Como ejemplo del ciborg —o, quizá de un proceso cienciaficcional de ciborgización— cito los comentarios del perro mutante y protagonista, Sirius de *Sirius* (1944) de Olaf Stapledon.

Dicho perro-personaje dispone de un cerebro de función humanoide gracias a los éxitos de los experimentos zoológicos del personaje-científico, Thomas Trelone. El perro humanoide, Sirius, debatiendo la caracterización de su identidad con su creador humano, Thomas, declara: «Fundamentally I'm just the sort of thing you [Thomas] are yourself. I have canine clothing, just as you have human clothing» (Stapledon, 1944, p. 76). El personaje-perro-humanoide, Sirius —quien se traviste un cerebro humano entre los tejidos-vestiduras de un cuerpo canino— declara durante un bombardeo Nazi en el Lancashire

diegético de la Segunda Guerra Mundial del texto que el humano es «a composite creature made up of man and machine» (Stapledon, 1944, p. 157). Dicho esto, cabe mencionar que la antemencionada cienciaficcionalización de la Segunda Guerra Mundial⁹² de *Sirius* incluye propuestas para la conversión de los perros humanoides del doctor Trelone en armas de contraespionaje. También relevante al análisis de las fusiones de *Sirius*, la poética suviniana caracteriza los productos de la extrapolación cibernética del subgénero ciberpunk como una fusión cienciaficcional de los subgéneros *soft* y *hard* caracterizando, mientras tanto, la cibernética de la siguiente manera: «the science in which hard nature and soft humanities fuse» (Suvin, 1979, pp. 67-68).

El texto ciberpunk incluye un nivel A cuyo nóvum está relacionado con sistemas cibernéticos y las innovaciones sociales resultantes de futurísticos pueblos decadentes deformados por la maquinaria de dichos sistemas de información. El nivel C del texto del subgénero ciberpunk emprende procesos de especulación sobre una cibernética extrapolada cimentada en sistemas existentes del mundo extradiegético. Mientras tanto el nivel B del subgénero se centra en los productos de los procesos de ciencias imaginarias informadas por sistemas de información y los agentes ficcionales transformados –si no también mutilados– por la difusión de dichas tecnologías⁹³.

Sostengo que los textos del subgénero ciberpunk provocan una examinación de las repercusiones sociopolíticas de extrapolaciones derivadas de innovaciones de carácter cibernético. En este sentido, por ejemplo, será imprescindible la utilización analítica del marco cienciaficcional del subgénero ciberpunk para el estudio del relato «Al Champaquí», de la novela mosaica, *Las republicas* (1991), de Gorodischer, dado que dicho cuento incluye, en conjunción con la alta tecnología transexual, lo siguiente: un mundo globalizado en declive político –una decadencia sociocultural en el texto evidenciada por la redivisión de los territorios sudamericanos en nuevas naciones feudales– donde agentes-ciborgs proteicos y mecanizados enfrentan tanto la guerra

⁹² Otros ejemplos notables de la cienciaficcionalización magistral de la Segunda Guerra Mundial incluyen: (1) el relato «Mein Führer» (2003) de Rafael Marín cuyas odiseas por el tiempo están motivadas por la realización o la prevención del asesinato de Hitler, y concluyen con el robo de la maquina del tiempo por el dictador y la apariencia escalofriante de «Adolf Hitler, Señor del Espacio y el Tiempo» (Marín, 2002, p. 48) y (2) *The Man in the High Castle* (1982) de Philip K. Dick, infama obra ucronía que describe «the world of German hegemony» (Dick, 1982, p. 294) que surge después la desastrosa y diegética victoria del fascismo en 1945.

⁹³ Cabe apuntar que el ciberpunk desarrolla, de modo paralelo en muchísimos casos, un nivel C basado en distopías capitalistas exageradas. No obstante, para la ejemplificación que nos interesa ahora me ha parecido más conveniente centrar mi propuesta didáctica en el aspecto ciborg del género.

intestinal como la desertificación de la América del Sur postapocalíptica del mundo diegético.

6.4. Subgéneros de la cf: *Ucronía, Distopía, Utopía*

El texto del subgénero ucrónico es definido por Moreno como un «relato basado en un supuesto cambio producido en la historia para producir una realidad alternativa» (Moreno, 2010, p. 462). Dicho esto, recalco que, como en el caso del anteriormente descrito subgénero biopunk, el subgénero ucrónico tiene una posición heurística de importancia en el análisis de *Wild Seed*. Es una novela ucrónica que incluye, por ejemplo, una cronología diegética alternativa –producto del nivel C– inaugurada por la emergencia del mutante homicida, Doro en Nubia en 2.000 AEC –un nóvum del nivel A. Es un hecho histórico de índole ucrónica que culmine cuarenta siglos después –ubicación cronológica de la segunda novela de la tetralogía *Patternist*⁹⁴– con la apoteosis apocalíptica de la conquista de Forsyth, California –entorno diegético producido por las extrapolaciones del nivel C– por los endogámicos descendientes telepáticos de Doro, personajes cuya emergente nación mutante se basa en la esclavitud de los mudos, personajes sin poderes telepáticos, y la promoción obsesiva de proyectos genéticos provenientes de las ciencias imaginarias del texto –productos del nivel B– emprendidos por la campaña eugenésica de Doro.

Cabe apuntar que el subgénero steampunk es, por ejemplo, ucrónica. Los textos provenientes del subgénero steampunk examinan las implicaciones socioculturales de revoluciones industriales alternativas y las tecnologías (generalmente de vapor) procedentes de dichas revoluciones de pasados imaginarios el mundo diegético. Son, entre sí, productos ucrónicos de las extrapolaciones del nivel C informadas por hechos históricos del mundo extradiegético. Los textos del steampunk se ubican, por ejemplo, en un siglo XIX (generalmente de índole europea) de características y culturas alternativas producidas por la interrupción del nóvum (elemento del nivel A) de innovaciones tecnocientíficas (productos de las ciencias imaginarias del nivel B) en un pasado

⁹⁴ Como hemos visto, *Wild Seed* (1980), *Mind of My Mind* (1977), *Clay's Ark* (1984) y *Patternmaster* (1976) forman la tetralogía *Patternist* de Octavia Butler, una serie publicada bajo el título, *Seed to Harvest* en 2007, un año después de la muerte repentina de la autora. La tetralogía *Patternist* es, de hecho, una pentalogía con la inclusión polémica de *Survivor*, una novela repudiada por Butler después de su publicación en 1978.

alternativo de los mundos extradiegéticos del escritor y lector (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 108).

Análogamente, el texto distópico narra una «visión negativa de una sociedad ficticia basada en la hiperbolización de los problemas culturales de nuestra sociedad» (Moreno, 2010, p. 461) o de las sociedades de los mundos extradiegéticos mientras que la utopía presenta una «sociedad ideal basada en la superación de los problemas culturales de nuestra sociedad» (Moreno, 2010, p. 462) o, dicho de otro modo, de las sociedades extradiegéticas. De modo similar, en *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy*, Wolfe define el texto de la ciencia ficción utópica como un texto cuyo argumento temático central incluye lo siguiente: «an imaginary state or community, sometimes with the corollary that such a state should be idealized or that it should contain an implied critique of an existing society or societies» (Wolfe, 1986, p. 136).

Los productos del nivel A del subgénero de las literaturas de la ciencia ficción distópica puede incluir, por ejemplo, la utilización del descubrimiento y el desarrollo subsecuente de artificios de vigilancia y tortura mientras que el nóvum del texto de la utopía resultaría, en el mundo del texto, en una superación de problemas socioculturales. Los procesos de las ciencias imaginarias del nivel B estarían utilizados, en el caso de la distopía, para la maximización del sufrimiento del personaje oprimido de una sociedad tecno-revolucionaria ficticia.

Conversamente, las ciencias imaginarias del nivel B del mundo diegético distópico pueden también producir tecnologías para la resistencia popular de los gobiernos (generalmente) despóticos de dichos textos. Mientras tanto, el nivel B del subgénero cienciaficcional de la utopía produciría sistemáticas soluciones sociotécnicas para la resolución, en el mundo diegético, de desastres fácticos del mundo extradiegético. Tanto la distopía como la utopía incluiría la extrapolación especulativa del tecnohecho del mundo cero –procesos del nivel C–, aunque el estiramiento prospectivo de dichos hechos sociotecnológicos resultaría, en el caso de la distopía, en la desfiguración política de sociedades tecnológicamente avanzadas y, en el caso de la utopía, en la producción literaria de idealizadas sociedades tecno-revolucionarias.

Expuesto lo anterior, clarifico que la demarcación entre lo distópico y lo utópico puede ser difusa en el mismo texto cienciaficcional. Fredric Jameson, por ejemplo, sostiene que lo utópico siempre es distópico para alguien por los choques inevitables entre el individuo y la comunidad, así como por los diferentes sistemas éticos implicados por la ficción. Por ejemplo, los astronautas naufragados de *Salari II* del cuento «Los

embriones del violeta» de Gorodischer clasifican su sociedad salariana como utópica, gracias, en gran parte, a la incorporación en ella de procedimientos médicos para el tratamiento de las mujeres transexuales del planeta. En cambio, el primitivo comandante colérico de la tripulación de rescate clasifica, entre amenazas de encarcelación y ejecución sumaria, la sociedad de Salari II como una distopía de carácter criminal y perversa.

De modo similar, en *Lilith's Brood* de Buter, la sociedad vegetariana Oankali – una comunidad poblada por longevas quimeras humanoides-extraterrestres y establecida por las maquinaciones de un proyecto eugenésico aparentemente benévolo emprendido por los ingenieros genéticos tentaculados de los Oankali– es vilificada como una distopía poblada por monstruos –conclusión de la mayoría de la humanidad restante– y como una utopía biodiversa –conclusión de los Oankali. Como tal, es imprescindible para una presentación más completa de la poética suviniana tomar en cuenta los marcos cienciaficcional de la distopía y utopía. De un modo similar, en *I Am Legend*, de Richard Matheson, hay una discrepancia entre el protagonista que cree vivir en una distopía vampírica y el resto de los seres del mundo extradiegético, que han construido una nueva sociedad que el protagonista no acepta.

6.5. Subgéneros de la cf: *Space Opera*

Los textos del subgénero cienciaficcional, *space opera*, incluye aventuras ambientadas fuera de lo que es, por Csicsery-Ronay Jr., denominada la gravedad social de la Tierra (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 222). Dicho distanciamiento sociocultural de los mundos diegéticos de *space opera* ocurre a «distancias cósmicas» y en «extraños planetas» (Moreno, 2010, p. 462). Wolfe describe los argumentos de *space opera* así: «Generally fast-paced intergalactic adventures on a grand scale» (Wolfe, 1986, p. 120). Wolfe, a continuación, enfatiza la equiparación comercial entre los términos «*space opera*», «*adventure science fiction*» y «*science adventure*» (Wolfe, 1986, p. 120). Incidentalmente, en el anteriormente analizado prefacio de *Paycheck and Other Classic Stories* (1990), Philip K. Dick, autor de los relatos de *Paycheck*, también equipara los términos «*space opera*» y «*space adventure*». Sin embargo, en el discurso introductorio de Dick, el autor concluye, en contraste con el presente epígrafe, que «*space adventure*», como sinónimo de «*space opera*», no es cienciaficcional por la supuesta ausencia en el

texto de lo que es, por Dick, denominado «*the distinct new idea*» (Dick, 1990) o, lo que sería, en el léxico del presente estudio, denominado, nóvum.

Relacionado con la síntesis de los niveles A, B y C, bajo las idiosincrasias diversas de los subgéneros cienciaficcional, subrayo que el nivel A del texto del *space opera* puede incluir, por ejemplo, armas plausibles de guerra interplanetaria y las variadas tecnologías de transporte –y teletransporte– interestelar que dichos conflictos transcósmicos necesitan, así como la colonización de otros mundos. Mientras tanto, los procesos de las ciencias imaginarias metodológicas del nivel B son los que producen dichos armamentos. A mi juicio, son los procesos de especulación proyectiva del nivel C que –desde los tecnohechos sociohistóricos de los conflictos armados extradiegéticos– extrapolan guerras galácticas coherentes con sus consiguientes conflictos sociopolíticos.

Por consiguiente, y en desacuerdo con el prefacio de Dick, enfatizo la importancia del marco cienciaficcional del subgénero de *space opera* en relación con el análisis de textos de importancia estética del género incluyendo, por ejemplo, *Trouble on Triton* (1996) de Samuel R. Delany. Dicha obra –texto de gran influencia en la cf y cuyo contenido es, con frecuencia, citado en estudios sobre el solapamiento entre el género, lo transgénero y la ciencia ficción⁹⁵– incorpora aventuras interplanetarias oníricas y una sangrienta guerra civil entre las comunidades humanas de la Tierra y las colonias conservadoras marcianas y las colonizadas satélites de un conquistado sistema solar del siglo veintidós, una confederación de satélites que incluye, por ejemplo, el titular Tritón, luna colonizada de Neptuno.

6.6. Subgéneros de la cf: *Gadget*

El subgénero *gadget* incluye, según Wolfe, «technology at the expense of almost everything else and lean[s] heavily toward exposition as the brilliant or crusty or mad scientist explain[s] his latest invention in interminable detail to the hero and/or heroine» (Wolfe, 1986, p. 45). Generalmente de una mediocridad narrativa evidente, los textos de la cf *gadget* introducen y después resuelven «an anomaly within a recognizable social fabric, as opposed to subversive science fiction, in which the anomaly changes society» (Wolfe, 1986, p. 123).

⁹⁵ Para más información sobre la intersección del marco cienciaficcional y el acontecimiento transgénero de los mundos diegéticos de la cf, véase a los apéndices del presente estudio.

Dicho esto, cabe apuntar lo siguiente: la anomalía de la definición anterior de Wolfe es, en la terminología del presente estudio, un *nóvum* y la definición anterior de Wolfe es la definición propuesta para la ciencia ficción del *statu quo*. Dada la similitud de las definiciones del subgénero *gadget* y la ciencia ficción del *status quo* es productivo conjuntar los términos durante el discurso del presente epígrafe. Dicho esto, cabe mencionar las similitudes importantes entre las conclusiones de *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) de Rosemary Jackson y el concepto del texto cienciaficcional del *status quo* citado por Wolfe. Por ejemplo, Jackson afirma que un texto de la literatura fantástica puede –como en el caso del texto cienciaficcional del *statu quo* y a pesar de la aparente libertad onírica del mundo diegético del texto fantástico– servir para fortalecer normas reaccionarias entre sus lectores.

Dicho esto, sostengo lo siguiente: Fiel a la caracterización anterior, los textos del subgénero *gadget* podrían incorporar eficaces *nóvums* –elementos del nivel A– de coherencia considerable producidos por procesos de las ciencias imaginarias del nivel B. Sin embargo, la cf del *gadget* demostrarían –en relación con los productos diegéticos del nivel C– una clara pobreza especulativa y como resultado, una torpeza narrativa también común entre muchos textos del subgénero *hard*, como por ejemplo, en el caso de la novela *Ralph 124C 41+* (1911) del editor, Hugo Gernsback. De ser así, en relación con las exigencias extrapolativas del nivel C planteadas por autores como Suvin o Ferreras, nos plantea esta pregunta: ¿tener *nóvum* (cumpliendo así con el nivel A) y no desarrollando el nivel C, ¿pueden ser considerados cf?

Ahora bien, contradiciendo lo expuesto por Moreno en 2010, me atrevo a afirmar –como he venido haciendo a lo largo de este estudio– que todo nivel A, y los desarrollos sociopolíticos implícitos en cualquier *nóvum*, implica obligatoriamente un nivel C, aunque no quede explicitado a simple vista.

7. El problema de la hibridación genérica de lo proyectivo dúctil

La representación acerba –pero no contradictoria– de los géneros proyectivos no-cienciaficcionales que forma parte de la poética suviniana incluye, entre otras acusaciones ásperas pero consistentes, lo siguiente:

The consistent supernatural fantasy tale [...] is usually [...] a proto-Fascist revulsion against modern civilization, materialist rationalism, and such. It is organized around an ideology unchecked by any cognition, so that its narrative logic is simply overt ideology plus Freudian erotic patterns. If SF exists at all, this is not it (Suvin, 1979, p. 69).

En relación con la anteriormente citada distinción de Robert M. Philmus –un posicionamiento propuesto en «Science Fiction: From its Beginning to 1870» que supone (1) que la ficción naturalista no requiere la explicación científica, (2) que las literaturas de fantasía prohíben la explicación científica y (3) que la cf permite y requiere la explicación científica– Suvin propone la siguiente tríada hegeliana:

The thesis would be naturalistic fiction, which has an empirically validated effect of reality, the antithesis would be supernatural genres, which lack such an effect, and the synthesis would be SF, in which the effect or reality is validated by cognitive innovation (Suvin, 1979, p. 80).

De modo similar, Suvin afirma que los géneros metafísicos contradicen las leyes del mundo empírico del autor y habitan lo que es, por el crítico, denominado «a closed collateral world indifferent to cognitive possibilities» (Suvin, 1979, p. 8). Suvin identifica los géneros metafísicos con el mito, la fabula no-cienciaficcional, y la fantasía «myth, folktale, fantasy» (Suvin, 1979, p. 20). Suvin afirma que los géneros metafísicos son no-cognitivo y extraños mientras que los textos pertenecientes al género cienciaficcional, en cambio, son cognitivos y extrañados.

Según Suvin, el mundo del *folktale* o de la fábula sobrenatural es un entorno donde todo es posible dado que dicho mundo del texto no-cienciaficcional está, según Suvin, cimentado sobre principios manifiestamente imposibles (Suvin, 1979, p. 8). Suvin sostiene que la fábula no-cienciaficcional es, al contenido del mundo empírico y a las leyes que gobiernan dicho contenido, indiferente mientras que los textos de la fantasía son, a las leyes del mundo cero, hostil o «inimical» (Suvin, 1979, p. 8) provocando mientras tanto «a grotesque tension between arbitrary supernatural phenomena and the empirical norms they infiltrate» (Suvin, 1979, p. 8).

Además, los géneros metafísicos suponen, en la poética cienciaficcional de Suvin, «the irruption of an anti-cognitive world into the world of empirical cognition» (Suvin, 1979, p. 24). Con una vehemencia característica de la representación de los géneros proyectivos no-cienciafccionales en la argumentación constitutiva de la poética propuesta por *Metamorphoses of Science Fiction*, Suvin declara:

SF, built upon the premise that nature is neither a childishly wicked stepmother (“As flies to wanton boys are we to gods / They kill us for their sport”) nor inscrutably alien to man—surely SF cannot allow its contract with the reader to be contaminated by the Great Pumpkin antics of fantasy. Even more perniciously than is the case with the bland fairy tale structure, the black ectoplasms of fantasy stifle SF completely (Suvin, 1979, p. 24).

Cabe apuntar que la condena crítica de lo anteriormente citado hace referencia, en relación con la figura de la madrastra malvada de fabula, al cuarto acto de *King Lear*, una categoría de inclusión intertextual examinada durante el epígrafe correspondiente a la utilización por parte de Suvin de los textos teatrales de Shakespeare como ejemplos de fantasía no-cienciaficcional.

Sobre los géneros no-naturalistas o metafísicos, Suvin afirma que la física que gobierna el mundo del texto no es, a las circunstancias de los personajes, pasiva o neutral. Suvin declara: «In the folktale and the fantasy, ethics coincides with (positive or negative) physics» (Suvin, 1979, p. 11) mientras que, en el caso del texto cienciaficcional y el mundo literario por dicho texto contenido, la física que gobierna el ámbito inventado no es, en las palabras del teórico: «a priori intentionally oriented toward its protagonists, either positively or negatively» (Suvin, 1979, p. 11). En contraste con la ética de la física del texto por Suvin denominado como «the consistente supernatural fantasy tale» (Suvin, 1979, p. 69), en el caso del texto cienciaficcional: «the protagonists may succeed or fail in their objectives, but nothing in the basic contract with the reader, in the physical laws of their worlds, guarantees either» (Suvin, 1979, p. 11). En resumidas cuentas, los géneros metafísicos incorporan «a context of supernatural laws oriented towards the protagonist» (Suvin, 1979, p. 56) mientras que, el caso de la literatura de ciencia ficción: «nature is neutral and man's destiny is man» (Suvin, 1979, p. 56).

7.1. El género dialectico y la hibridación proyectiva

En el concepto del texto cienciaficcional de este estudio he pretendido emplear el término «ciencia ficción» como un género literario cuya lectura se puede organizar bajo las exigencias de la poética suviniana y los niveles A, B y C como principios provenientes de *Metamorphoses of Science Fiction*. Al hacerlo, y con el fin de establecer conceptos críticos útiles en la consideración del problema de la hibridación proyectiva –en otras palabras, la cuestión del solapamiento genérico entre la ciencia ficción y las otras literaturas proyectivas– es importante tomar en cuenta, y donde sea prudente, hacer uso de las presuposiciones genéricas del crítico, Carl Freedman en *Critical Theory and Science Fiction* (2000).

Son aserciones relevantes que incluyen, entre sí, lo siguiente: (1) la ciencia ficción es un conjunto de propiedades narratológicas; (2) la ciencia ficción no es un género literario; y (3) el concepto de un género literario en sí es problemático dado la impracticabilidad de la noción de una categoría –o un género– que puede, por la extensión y la complejidad de sus características, abarcar la extensión y complejidad de las características multifacéticas de una obra literaria (Freedman, 2000, p. 20).

Dicho de otro modo, las afirmaciones anteriores de Freedman –nociones juntadas por Freedman bajo el concepto del «género dialéctico»– pretenden afirmar que la violencia de las complicaciones semánticas y sintácticas aparentes en el contenido del texto literario excede el alcance taxonómico de la categorización pretendida por un género literario, o en el caso del estudio de Freedman, el género literario cienciaficcional. Freedman sostiene, en cambio, que son los géneros literarios cuyas características han conformado al texto. Es una afirmación relevante dado la declarada metodología de *Metamorphoses of Science Fiction*, un sistema heurístico que, en las palabras de Suvin, función bajo la anteriormente citada regla siguiente: para establecer los hechos del género cienciaficcional, utilizamos las mejores producciones de este género (Suvin, 1979, p. viii). Es un proceso de índole inductivo que, según Suvin, produce lo que es, por el teórico, denominado: «spiralling hermeneutic feedback» (Suvin, 1979, p. viii).

A pesar de que la posición tomada por el presente trabajo diverge de las conclusiones anti-género de Freedman, aunque mis argumentos dependen –como en el caso de los argumentos de *Metamorphoses of Science Fiction*⁹⁶– de una presuposición de la validez del concepto la ciencia ficción como un género literario, los postulados Freedman son, a mi juicio, útiles en relación con la hibridación proyectiva.

⁹⁶ Un estudio cuyo subtítulo es «On the Poetics and History of a Literary Genre».

Critical Theory and Science Fiction sostiene que *a priori* los textos muestran la actividad de varios géneros a la vez, y pocos textos o ninguno pueden ser descritos adecuadamente en términos de un único género (Freedman, 2000, p. 20). De modo similar, la hibridación proyectiva supone una modulación narratológica a través del cual el texto literario puede contener, en el caso de un texto de índole proyectivo, elementos de lo cienciaficcional, lo fantástico, y lo maravilloso. Considero (aunque tácitamente) la validez de la suposición dialéctica de Freedman a través de comentarios relacionados con la hibridación genérica.

Por ejemplo, con el propósito de una elucidación más completa del aparato teórico cienciaficcional, de mi concepto de ciencia ficción derivado de la poética de Suvin y de la metodología del estudio mismo, presento definiciones detalladas y ejemplificación textual específica del concepto de la proyección y de la prospección literaria cienciaficcional y de las literaturas maravillosa y fantástica primariamente basadas en las definiciones proporcionadas por *Teoría de la literatura de la ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo* (2010), de Moreno, entre otros textos críticos.

Así pretendo analizar la viabilidad de un concepto de literatura cienciaficcional que también abarca las literaturas maravillosas y fantásticas prospectivas —puesto que extendiendo este concepto a dichas literaturas a partir de críticas a Suvin como la de Miéville en «Cognition as ideology: A dialectic of SF theory» (2009)— con el fin de aclarar los límites del concepto de ciencia ficción aquí presentado en relación con los límites estrictos del concepto de ciencia ficción propuesto por *Metamorphoses of Science Fiction*.

Por ende, para examinar mejor la utilidad investigadora aportada por la consideración de la ductilidad de la prospección cienciaficcional, afirmo que dicha prospección se encuentra en literatura en concordancia con la poética suviniana que, al mismo tiempo, «extrapola inquietudes culturales actuales hacia escenarios improbables, pero no imposibles, para —como rasgo dominante— desarrollar de manera estética inquietudes éticas, psicológicas, sociales o metafísicas» (Moreno, 2010, p. 118). A propósito, sobre la maleabilidad genérica que puede (o no) manifestarse por la presencia de prospección cienciaficcional en textos de las literaturas maravillosas y fantásticas, Andrew Milner sostiene en «Utopia and science fiction revisited» (2009), que la convergencia empírica de la ciencia ficción y la fantasía parece ser, a su juicio, un hecho de la vida cultural contemporánea (Milner, 2009, p. 220).

Del mismo modo en «Cognition as ideology: A dialectic of SF theory», el célebre narrador y crítico China Miéville⁹⁷ defiende lo que él identifica como una sustancia genética compartida entre la ciencia ficción y lo que es, por Miéville, denominado la «fantasía», una designación genérica que amalgama lo maravilloso, lo fantástico y lo cienciaficcional (Miéville, 2009, p. 245). Además, Miéville defiende la urgencia teórica de lo que es, en las palabras de Miéville, denominado «the project of theorising a conjoined SF and fantasy» (Miéville, 2009, p. 245). Dicho proyecto está, según Miéville, asentado sobre una interrogación de la función y la utilidad crítica en potencia de la fundamental alteridad-como-extrañamiento compartida por todo el campo de la literatura proyectiva (Miéville, 2009, p. 244).

Dicho esto, cabe apuntar que el proyecto propuesto por Miéville, una examinación de las implicaciones críticas de la hibridación de los aparatos teóricos de la ciencia ficción con los de las literaturas maravillosas y fantásticas se entrelaza con el concepto de ciencia ficción del presente trabajo –una conceptualización resumible bajo los niveles A, B y C– y las imposiciones de la poética suviniana. Aunque Suvin critica con una vehemencia pirotécnica la supuesta anti-cognición –y la mediocridad estética que resulta de dicha anti-cognición– de lo que es, por Miéville, denominado la fantasía y, lo que es por Suvin denominado «the consistent supernatural fantasy tale» (Suvin, 1979, p. 69), es importante subrayar lo siguiente: Que el valor prospectivo de la fantasía propuesto por Miéville coincide con la propección cienciaficcional de las analogías cienciafccionales de la poética de Suvin.

Dicho de otro modo, los textos fantásticos de la hibridación genérica defendida por la argumentación Miéville no son, como supone Suvin, evidencia paraliteraria de «a proto-Fascist revulsion against modern civilization» (Suvin, 1979, p. 69). En síntesis, la proyectiva hibridación genérica de textos prospectivos de carácter cienciaficcional, fantástico o maravillo sirve para un análisis más completo de la literatura de la ciencia ficción en sí, dado que mi definición suviniana se beneficia de una delimitación más clara de lo que, por definición, no es.

7.2. Posibilidad y la hibridación proyectiva

⁹⁷ En su estudio, *A lomos de dragones: Introducción al estudio de la fantasía* (2017), Isabel Clúa Ginés caracteriza a Miéville como «uno de los narradores y académicos más influyentes en la actualidad» (Clúa, 2017, p. 71).

Hacia una consideración de la hibridación de los géneros proyectivos, también cabe enfatizar la importancia teórica del concepto de lo que es, por el campo de la crítica de la ciencia ficción, generalmente denominado «posibilidad». La posibilidad, o por el contrario, la no-imposibilidad, sirve en muchos estudios de valor crítico –incluyendo, por ejemplo, *Metamorphoses of Science Fiction*⁹⁸– como base del análisis de la cienciaficcionalidad (o no-cienciaficcionalidad) de la función de los mundos diegéticos analizado, y como consecuencia, de la caracterización de la validación cognitiva –una estrategia con orígenes en la poética suviniana– de la no-sobrenaturalidad del nóvum del texto.

Sostengo, sin embargo, que el concepto de la «posibilidad» es –en relación con la poética de Suvin y los tres niveles que provienen de la poética suviniana– inestable. Dicha inestabilidad es, en mi opinión, importante a la hora de observar de manera crítica el contraste que Suvin realiza entre géneros. Véase, por ejemplo, los comentarios de Suvin antes citados sobre las características fascistas de la fantasía. Debo también enfatizar que la problemática de la plausibilidad narratológica –vástago conceptual de la posibilidad– es fundamental. La plausibilidad sociotecnológica cienciaficcional, o dicho de otro modo, la verosimilitud (aunque autónoma) de los hechos antropológicos y cosmológicos del texto cienciaficcional, y la supuesta no-plausibilidad sociotecnológica o la inverosimilitud antropológica y cosmológica del texto fantástico y maravilloso son, en el contexto de la consideración de la ductilidad genérica de lo proyectivo, significativos.

Puedo, por ejemplo, considerar la problemática plausibilidad cosmológica de viajes intergalácticos instantáneos –elemento arquetípico del género cienciaficcional– y puedo examinar la discutible plausibilidad antropológica de la ascensión y organización sociológica subsecuente de sociedades (humanoides o no) donde las tecnologías necesarias para dichos viajes superlumínicos están producidos.

Puedo, por consiguiente, analizar la supuesta no-plausibilidad –en este caso zoológico– de la existencia de dragones –elemento arquetípico del género maravillo. Por ejemplo, puedo examinar los elementos cognoscitivamente plausibles (viajes

⁹⁸ Por ejemplo, en el cuarto capítulo de *Metamorphoses of Science Fiction*, «SF and the Novum», Suvin declara lo siguiente en relación con el concepto de «posibilidad» y el posicionamiento genérico de la literatura de ciencia ficción: «Extrapolating one feature or possibility of the author's environment may be a legitimate literary device of hyperbolization equally in anticipation-tales, other SF (for example, that located in space and not in the future), or indeed in a number of other genres such as satire» (Suvin, 1979, p. 78).

superlumínicos) y no plausibles (dragones) y concluir, como hace Miéville y Milner, que son volubles los conceptos superpuestos de posibilidad y plausibilidad antropológica y cosmológica –nociones utilizadas en *Metamorphoses of Science Fiction*, entre otros estudios, para defender la delimitación genérica en la ciencia ficción de los otros géneros proyectivos adyacentes. Es dicha volubilidad de la noción de posibilidad en los mundos diegéticos de la ficción no-mimética que otorga al género cienciaficcional oportunidades narratológicas para la hibridación genérica con las literaturas proyectivas contiguas.

Es posible, por ejemplo, emplear la noción narratológica de diegética posibilidad no-mimética para dividir los textos proyectivos de la trilogía, *Fundación* (1951), *Foundation and Empire* (1952) y *Second Foundation* (1953) de Asimov de la trilogía de la Tierra Media de Tolkien. ¿Es dicha división una necesidad teórica o una imposición ilógica? El concepto de mayor o menor diegética posibilidad no-mimética es voluble mientras los textos de la ciencia ficción incluyan hechos improbables o inverosímiles comparables con elementos arquetípicos de obras generalmente etiquetadas como obras de fantasía no-cienciaficcional.

Por ejemplo, está prohibido, según las leyes de la física contemporánea, para un objeto masivo –como el arquetípicamente cienciaficcional nave interestelar– alcanzar o exceder la velocidad de la luz. Sin embargo, no hay en la zoología una prohibición para prohibir presiones ambientales que provocan la detonación de un proceso evolutivo en una especie de lagarto –antes pequeño y no volador. La zoología no prohíbe –como en caso de la prohibición del viaje superlumínico por la física– la lenta evolución de una anatomía elefantina entre los miembros de la especie de lagarto antes mencionada.

La zoología fáctica del mundo extradiegético, y la zoología ficticia del mundo diegético del texto no-mimético no prohíben el desarrollo evolutivo de membranas resistentes entre las extremidades de dichos bichos escamosos– extremidades alargadas por presiones ambientales y las adaptaciones anatómicas resultantes. La zoología tanto fáctica como ficticia pueden permitir el vuelo de alados lagartos gigantes. La zoología, por consiguiente, permite la emergencia de dragones. A propósito, un ejemplo maestro de la cienciaficcionalización del ente mágico-maravilloso del dragón se encuentra en *Stars in My Pocket Like Grains of Sand* (1984) del Samuel R. Delany.

En resumidas cuentas, la presencia textual de nano-engranajes o motores espaciales en lugar de las recitaciones de encantamientos, no es suficiente para llegar a

una conclusión sobre la plausibilidad o inverosimilitud⁹⁹ de un argumento. Por ejemplo, es frecuentemente el caso que la explicación sistemática (o la falta de ella) de la novedad proyectiva, determine la aceptación del nóvum presentada por el narrador o el personaje durante el texto –una explicación presentada antes, después o durante de la introducción del nóvum en el texto– más que la plausibilidad de nóvum en sí –una plausibilidad relativa a las premisas del personaje, lector o escritor– que impacta en la clasificación de un texto como cienciaficcional o no.

¿Ofrece el argumento al lector una explicación del nóvum, o una falta de explicación del nóvum, basada en o excusable por una mágica misteriosa, ritos e hechizos tanto inescrutables como arcanos modelados en los actos y enseñanzas de seres mitológicos? Sería entonces, poco probable encontrar dicho argumento clasificado como cienciaficcional. ¿Ofrece el argumento al lector un desarrollo del origen y del carácter del nóvum basada en la imagen de las ciencias imaginarias entendida como el empleo de maquinaria, de hipótesis, experimentación y herramientas mecánicas o conceptuales? Es, entonces, defendible leer dicho argumento como cienciaficcional.

Es la imagen de lo plausible, o en otras palabras la imagen de lo aparentemente racional, una imagen establecida gracias a la clase de explicación del nóvum presentada durante el argumento que cuenta en la clasificación de un argumento como cienciaficcional. Lo anterior depende mucho del propio discurso lingüístico y narrativo como del propio horizonte de expectativas del lector.

Sería posible introducir en un texto cienciaficcional, el nóvum de la existencia de dragones y concluir, por consiguiente, que dicho texto, un texto problemáticamente plagado de dragones, es cienciaficcional si el carácter y origen de los dragones disfrutan de una explicación tecnológico y racional (por lo menos en apariencia literaria). Un ejemplo de la incorporación textual del dragón cienciaficcional se encuentra en las novelas numerosas de la larga serie, *Dragonriders of Pern* de la escritora, Anne McCafrey. Así reconozco que los mundos diegéticos de los textos de la literatura de ciencia ficción y los mundos diegéticos de los textos de la literatura fantástica y

⁹⁹ En este sentido, considero insuficientemente probada la teoría de Fernando Ángel Moreno (2010) respecto a una recepción diferente de la plausibilidad según los contratos de ficción. Habría que verificar que los lectores realmente consideraran en su inconsciente, al leer, menos «real» una explicación cienciaficcional que una maravillosa solo por la defensa científica de la primera. Ante todo, esta explicación de Moreno exige que todo lector tenga una fe en la ciencia y en el método científico tan marcada y una impresión de las posibilidades de la magia tal que jerarquizaran de ese modo los textos ficcionales. La experiencia nos dice que incluso en el mundo actual ni existe una fe tan marcada en la ciencia ni una repulsa tan evidente de la magia o de lo divino.

maravillosa (géneros tanto proyectivos como no-cienciaficcional) pueden, bajo circunstancias específicas, admitir elementos —maquinas matemáticas como monstruos mágicos— arquetípicamente cienciaficcional o no. Todos los aquí considerados son, según las conclusiones de Doležel, igual de ficcionales. Como resultado, son igual de imposibles en los mundos extradiegéticos del escritor o lector. La construcción mental que se haga a partir del punto de indeterminación —tomando la terminología de Wolfgang Iser (1979)— de la obra en relación con las explicaciones de sustentación para marcar una relevancia de mayor o menor plausibilidades según el género.

7.3. Fantasía y la interrogación de cuestiones socioculturales

Sobre la polémica posibilidad¹⁰⁰ de una incorporación en las ficciones fantásticas y maravillosas del acontecimiento textual orientado al replanteamiento de cuestiones de índole sociocultural, Isabel Clúa, en su estudio reciente *A lomos de dragones: Introducción al estudio de la fantasía* (2017), subraya «el enorme potencial de la fantasía para interrogarse sobre cuestiones fundamentalmente políticas» (Clúa, 2017, p. 111). Discrepando acerca de la exclusividad cienciaficcional del replanteamiento del apriorismo sociocultural, Clúa enfatiza la importancia de «la experiencia de recuperación perceptiva y el impacto emocional de los textos fantásticos» como «elementos valiosísimos para evaluar “la realidad” moderna y articular un juicio ideológico sobre ella» (Clúa, 2017, p. 71). Clúa, en defensa del texto de la fantasía como catalizador de la prospección narrativa, afirma lo siguiente:

«La fantasía no es sólo buena pensando en alternativas, sino haciéndolas experimentar al lector a través de su afectación emocional [...] A diferencia de lo que la crítica ha sostenido durante mucho tiempo, esta dimensión afectiva de la fantasía no implica un escapismo estéril o una satisfacción que promueva el conformismo de los lectores. Más bien me inclino a pensar todo lo contrario, que precisamente contemplar las hazañas de los héroes y los prodigios de los hechiceros, compartir la épica de la batalla y las dificultades de la aventura o abrumarse ante la imponente presencia de un dragón nos permite experimentar de la manera más intensa posible qué significa tomar partido, enfrentarnos a un villano que nos aterra o seguir sin cuestionar las leyes que otros dictan. De no ser así, la fantasía probablemente languidecería en polvorientas estanterías de viejas bibliotecas en lugar de llenar las manos de sus numerosos lectores (Clúa, 2017, pp. 112-113).

¹⁰⁰ Es una posibilidad genérica polémica por la influencia de la poética suviniana. En «Cognition as ideology: A dialectic of SF theory» (2009) Miéville declara: «The most powerful current in SF scholarship, particularly in Marxist/Marxist traditions, has been that of Darko Suvin, according to which SF and fantasy are and must remain not only radically distinct but hierarchically related» (Miéville, 2009, p. 231).

A partir de las afirmaciones de Miéville y Clúa, conviene subrayar lo siguiente: (1) coincidiendo con las conclusiones de ambos autores, se deduce que la prospección y el replanteamiento subsecuente de cuestiones socioculturales de todo texto proyectivo pueden configurar complejas cuestiones sociopolíticas, aunque serían las características –tanto convergentes como divergentes– de los géneros prospectivos e incluso del propio texto las que determinaría el carácter y el grado de dicha prospección. Por ejemplo sería fructífero interrogar en las literaturas proyectivas la presencia y el papel de la prospección fantástica, la prospección maravillosa y la prospección cienciaficcional; (2) el término «fantasía» utilizado por Clúa durante el discurso de *A lomos de dragones* es definido allí como un género cuyos textos incorporan productos de la imposibilidad y establecen «coherencia en sí misma» (Clúa, 2017, p. 45) o en otras palabras, una verosimilitud autónoma el funcionamiento interno del mundo diegético del texto; (3) El género de la fantasía de Clúa engloba los géneros proyectivos de las literaturas maravillosas y fantásticas. En este sentido, las aserciones de Clúa coincidirían, en gran medida, con las propuestas genéricas de Miéville.

A propósito, Moreno —en una línea claramente influida por la poética cienciaficcional de Suvin— manifiesta, por ejemplo, que «una obra fantástica puede también desarrollar cuestiones de prospección sociológica, pero no es la línea principal vinculada a su contrato de ficción» (Moreno, 2010, p. 141) y clarifica que «cada género de ficción proyectiva –cada universo de mundos posibles– responde a un «contrato de ficción» diferente respecto a la manera de manipular ficcionalmente la realidad no ficcional» (Moreno, 2010, p. 216). Esta idea entra en conflicto con las de los dos últimos autores citados y, según lo que hemos visto, quedaría invalidada por los argumentos presentados.

Por ejemplo, sobre la definición del concepto de los mundos posibles diegéticos de la literatura y la relación de dicho concepto con el análisis del carácter prospectivo y no-prospectivo del contenido narrativo de las ficciones proyectivas y el entrelazamiento entre estos diegéticos mundos posibles y la prospección especulativa de la ciencia ficción, espero trabajar en investigaciones posteriores. Cabe mencionar, sin embargo, que *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción* (2010) ya incluye un análisis pormenorizado de la plausibilidad de una convergencia de los aparatos teóricos de los géneros proyectivos. Sin embargo, al realizarse en términos de la presencia o la ausencia narrativa de prospección para el replanteamiento de inquietudes de índole sociocultural conviene que sea revisada.

En estudios futuros pretendo profundizar en dicho análisis mediante el uso heurístico de los niveles A, B y C, y con una comparativa ejemplificación nueva basada en los híbridos textos proyectivos de las literaturas de la ciencia ficción.

7.3.1. La hibridación proyectiva ejemplificada por *Bone Dance*

A propósito, sostengo que un texto puede incluir simultánea y coherentemente –o no– tanto argumentos dominados por hechos mágicos que resisten, por su sobrenaturalidad, las exigencias de los niveles A, B y C y la poética suviniana como un texto de índole cienciaficcional que obedece los niveles A, B y C y la poética suviniana. Un ejemplo de dicha amalgama entre lo mágico y lo aparentemente racional, de productos y procesos relacionados con hipótesis-teoría, herramienta conceptual-mecánica y experimentación basada en la investigación es la novela *Bone Dance* (1991) de Emma Bull cuyos argumentos incluyan las apariencias (a veces espeluznantes) de los milagrosos (a veces metrológicos) y inexplicables –o simplemente inexplicadas por la narración– de los viejos dios del *hoodoo*. Son divinidades denominadas por la narración como, las Loa.

Una explicación (o, en el léxico de la poética suviniana, una validación sistemática) por la presencia del *hoodoo* y sus dioses ofrecida por la personaje y bruja, Sherrea, al protagonista, Sparrow –un personaje cuyo cuerpo carece de órganos reproductivos como resultado de un experimento de una empresa de índole ciberpunk– incluye, por ejemplo, referencias a entes y energías misteriosos llamados simplemente «the unmeasurables» (Bull, 1991, p. 231), que en definitiva, estaría en conformidad a la poética de Suvin, ser catalogados como no-cienciafccionales. Sin embargo, a mi juicio, la potencialidad para la hibridación proyectiva aparente en el contenido de la novela resiste el rechazo retórico suviniano.

Mientras *Bone Dance* no presenta una imagen racional de sus dioses y doctores de *hoodoo*, el texto sí incluye imágenes de instrumentos-sistemas de la sistemática indagación investigativa del nivel B. Son elementos de la ciencia imaginaria en acuerdo con los arquetipos del subgénero del ciberpunk incluyendo: el declive medio ambiental del mundo diegético del texto, la presencia textual de laberintos urbanos de carácter distópico poblados por clones, ciborgs –la protagonista Sparrow, por ejemplo– maquinaria avanzada, sicarios y nefastas transnacionales que operan en el temible «después» de un apocalipsis atómico.

Dicho apocalipsis fue, en caso del cronológico pasado diegético de *Bone Dance*, provocado por entes enigmáticos de índole cienciaficcional denominados, los *Horsemen*. Son –descubre el lector durante revelaciones policiacas arquetípicas del subgénero de ciberpunk– mutantes provistos de poderes síquicos. Dichos dones telepáticos otorgan a los *Horsemen* el poder de ocupar y controlar las mentes de personajes ajenos (personajes denominados por los *Horsemen* como «monturas»). El protagonista, Sparrow, por ejemplo, sirve los jinetes de la novela como montura. Cabe apuntar que los poderes psíquicos de los *Horsemen* son parecidos a las habilidades cienciaficcional del villano, secuestrador y violador, el mutante Doro de *Wild Seed* de Octavia E. Butler. Por consiguiente, si bien no son lo más abundante, los ejemplos de hibridación son más frecuentes que lo que se suele reconocer.

7.4. Una reflexión en torno a la intersección semántica de los marcos teóricos fantásticos, maravillosos, cienciafccionales

Introduzco, a continuación, subgéneros de la literatura fantástica tangenciales al carácter aparentemente racional de la literatura de ciencia ficción, pero imprescindibles para el análisis del texto cienciaficcional. Para ello tomo clasificaciones de diversos autores, como Moreno, Todorov, Roas y Suvin. *Bajo las jubeas en flor* de Gorodischer es, por ejemplo, un texto de carácter híbrido cuyos cuentos incluyen un intrigante entrelazamiento localizado entre marcos cienciafccionales –elementos cuya indagación requiere la consideración de subgéneros cienciafccionales para su descripción– y marcos más bien fantásticos, elementos cuya indagación requiere los subgéneros fantásticos a continuación descritas.

Dicho efecto narrativo del carácter ciencia-fantástica –un resultado narratológico evidenciado, por ejemplo, en el contenido aparentemente fantásticos del cuento «Los embriones del violeta» de Gorodischer– también se encuentra en la intersección semántica de marcos cienciafccionales, fantásticos y maravillosos en otros textos de Gorodischer como, por ejemplo, «Al Champaquí», relato de la novela mosaica, *Las republicas* (1991). Ambientado en un Sudamérica postapocalíptica, «Al Champaquí» incluye, entre otros ingenios de la trama, una subterránea clínica quirúrgica para el tratamiento de agentes de una organización clandestina que requieren, para completar mejor sus misiones peligrosas, cambios instantáneos de sexo.

Desde el principio teórico más suviniano, la cf «no puede incluir elementos sobrenaturales» y «no debe exceder los términos de la naturaleza» (Moreno, 2010, p. 105) mientras que, en cambio, la literatura maravillosa está «basada en sociedades donde los hechos sobrenaturales se aceptan como algo cotidiano» (Moreno, 2010, p. 462). Por consiguiente, podríamos utilizar términos como, por ejemplo, «lo maravilloso teológico» con el fin específico de introducir herramientas de indagación utilizables para el análisis textual de la función de lo cienciaficcional en ficciones fantásticas y maravillosas, o inversamente, para el análisis de la función del marco fantástico y maravilloso en ficciones cienciafccionales.

Como hemos visto, en el caso de dichas ficciones, no tendrían por qué marcar una jerarquización de mayor o menor ficcionalidad ni de mayor o menos prospección, aunque la poética de Suvin marca una jerarquización de prospección. En una presuposición cuestionada anteriormente, Suvin sostiene que la prospección sociocultural y la cognición del texto de la fantasía –como amalgama del marco fantástico y maravilloso– es disfuncional y deficiente cuando, con el texto de ciencia ficción de importancia estética, está comparada.

Conviene subrayar también la importancia de la presentación de subgéneros fantásticos y maravillosos en conexión con la cf dado el productivo nexo crítico establecido por Moreno en «Hard y Prospectiva: Dos poéticas de la ciencia ficción» entre los «los tres grandes géneros proyectivos» (Moreno, 2013, p. 11) que incluyen «la literatura de ciencia ficción (con sus numerosos subgéneros: prospectiva, *hard* (o «dura»), utopía, distopía, ucronía, viajes en el tiempo, *ciberpunk*, *steampunk*), la literatura maravillosa (con sus también numerosos subgéneros: absurdo, realismo mágico, fantasía heroica) y la literatura fantástica» (Moreno, 2013, p. 6).

Sobre lo prospectivo, Moreno aclara que «la literatura prospectiva plantea una realidad alternativa plausible que conlleva una fuerte crítica cultural en algún nivel: social, político, económico, ideológico» (Moreno, 2013, p. 11). Aquí podríamos incluir sin problema la literatura de fantasía. Incluyo a continuación una caracterización útil, aunque no exhaustiva, de subgéneros relacionados con el solapamiento entre el carácter y el contenido del marco cienciaficcional –definido durante el estudio por la poética suviniana y los niveles A, B y C que provienen de dicha poética– y la literatura fantástica generalizada.

7.4.1. Sobre los subgéneros de lo dúctil proyectivo

Como primer ejemplo sub-genérico de la hibridación del marco cienciaficcional, fantástico y maravilloso, presento la fantasía científica. Dicho subgénero está definido como «a generic categorization of science fiction as a branch of fantasy» (Wolfe, 1986, p. 107) o «a genre in which devices of fantasy are employed in a ‘science fictional’ context» (Wolfe, 1986, p. 107). En «Los embriones del violeta», por ejemplo, los poderes creativos milagrosamente otorgados por las titilantes luces purpuras de la superficie de Salari II existen en yuxtaposición con un contexto cienciaficcional repleto de productos de las ciencias imaginarias –productos en concordancia con las exigencias del nivel B– que incluyen astronaves naufragados, astronautas argentinos y la colonización interplanetaria. La fantasía científica puede también englobar elementos arquetípicos de la literatura maravillosa, o de «literatura basada en sociedades donde los hechos sobrenaturales se aceptan como algo cotidiano» (Moreno, 2010, p. 462).

En un análisis de «Los embriones del violeta» es, por ejemplo, bajo el marco de la literatura maravillosa, donde posiciono la incorporación –de carácter cotidiano– por parte de los astronautas náufragos, de las aparentemente mágicas transformaciones corporales del hombre-feto, Carita Dulce y la creación subsecuente suyo de la dedicada tropa por él denominado, los Matronas. Afirmo que los hechos sobrenaturales de Salari II, hechos representados por la metamorfosis regresiva de Carita Dulce, están aceptados por los otros residentes terrestres del planeta extraterrestre de Salari II como algo rutinario.

El texto de lo maravilloso hiperbólico, como otro subgénero ciencia-fantástica de índole híbrido, incluyen fenómenos argumentales de carácter «sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares» (Todorov, 1970, p. 78). El marco del dúctil proyectivo aparente en el subgénero de lo maravilloso hiperbólico sirve, por ejemplo, para el análisis de «Los embriones del violeta». Sirve específicamente para la organización y análisis de la aparición monstruosa entre los aparentemente terrestres animales de Salari II de leviatanes descritos por el narrador como «tres serpientes marinas» (Gorodischer, 1987, p. 126).

Por añadidura, lo maravilloso teológico –como subgénero implicado en la hibridación de la ciencia ficción los géneros literarios no-miméticos contiguos– engloba textos donde «los fenómenos sobrenaturales entran en el dominio de la fe como acontecimientos extraordinarios pero no imposibles» (Roas, 2001, p. 13) mientras dichos

fenómenos de carácter sobrenatural se pueden «reducir a un *Prv*» o lo «posible según lo relativamente verosímil» en relación con sistemas teológicos codificados (Reisz, 2001, p. 196). El marco de lo maravilloso teológico sería útil heurísticamente, por ejemplo, para un análisis de «Los embriones del violeta» y la función del entrelazamiento entre el marco cienciaficcional y el aparato teórico fantástico que los acontecimientos de la narrativa implican.

Relevante al carácter de dicho marco fantástico, el Señor Vantedour, durante una extendida explicación de sus experimentos, y los resultados no concluyentes de dichos experimentos, con las luces púrpuras de Salari II, postula que «dios terminó por disgregarse [...] y que sus pedazos cayeron en Salari II» (Gorodischer, 1987, p. 129). Con dicha hipótesis, Vantedour, a pesar de su declarado desacuerdo con esta teoría propuesta de la disgregación de dios, explica, y como consecuencia, naturaliza fenómenos sobrenaturales –concretamente las instantáneas creaciones geográficas, arquitectónicas, agrícolas y zoológicas de las luces violetas de Salari II– haciendo uso de sistemas teológicos codificados y específicamente, preceptos teológicos relacionados con los divinos poderes de creación del dios judeocristiano.

Sobre la antemencionada hipótesis teológica de las luces de Salari II y la desintegración de un dios caído, el Señor Vantedour declara simplemente: «Es una buena explicación, sólo que a mí, personalmente, no me gusta» (Gorodischer, 1987, p. 129). La explicación teológica de Vantedour, a pesar de su rechazo a ella, supondría un carácter maravilloso teológico para las luces de Salari. Son luces, por ejemplo, cuyos productos tecno-médicos hacen posible los procedimientos quirúrgicos empleados por las mujeres transexuales del planeta.

Por lo que sigue, en *Introducción a la literatura fantástica*, el canónico Todorov propone dos subgéneros aptos para una consideración textual de la hibridación proyectivo: lo maravilloso instrumental y lo maravilloso científico. Lo maravilloso instrumental, por ejemplo, incorpora «pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero, después de todo, perfectamente posibles» (Todorov¹⁰¹ 1970: 79). De modo similar, en el texto proveniente del subgénero de lo maravilloso científico

¹⁰¹ Elijo citar estas definiciones de la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov consciente del riesgo de contradicción entre su concepto de la literatura fantástica generalizado, el concepto de la cf propuesto por la poética suviniana y los niveles A, B y C. Elijo citar Todorov para subrayar el acuerdo interesante entre los conceptos del maravilloso instrumental, el maravilloso científico y los niveles A, B y C. Cita Todorov también para identificar lo maravilloso instrumental y lo maravilloso científico como fuentes en la formación de los niveles A, B y C.

«lo sobrenatural es explicado de una manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no conoce» (Todorov, 1970, p. 80). En primero lugar, afirmo que el concepto de lo maravilloso instrumental presentado por Todorov corresponde (por lo menos aparentemente) con los procesos y los productos de las ciencias imaginarias del nivel B. Mientras tanto, enfatizo que dichos adelantos son, en la taxonomía de Todorov, de carácter maravilloso y no de índole cienciaficcional en el sentido estricto de la poética suviniana. También recuerdo que, a pesar de la inclusión por parte del Todorov del término «gadgets» entre los conceptos constitutivos de lo maravilloso instrumental, lo maravilloso instrumental no tiene por qué solaparse con la estética problemática del texto de la cf del *gadget*.

Cabe apuntar que lo maravilloso científico es –como subgénero y categoría analítica– imprescindible para la cohesión crítica una examinación textual de una obra como «Los embriones del violeta» dado que los productos de las ciencias imaginarias existentes en el mundo diegético del texto –incluyendo, por ejemplo, los clavicordios y los artilugios de vigilancia del inventor y personaje, Theophilus– dependen (en términos de causalidad) de los mecanismos misteriosos (si no también milagrosos) de las luces de la una vez desértica corteza del planeta, Salari II, ubicación del relato.

7.5. Stanislaw Lem y *Introducción a la literatura fantástica*

Cabe mencionar en relación con el asunto de la hibridación de los géneros nominiméticos que la taxonomía proyectiva anterior –una taxonomía, por ejemplo, que divide los textos proyectivos entre lo fantástico, lo maravilloso y lo cienciaficcional entre otras subdivisiones– está basado en los argumentos de *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción* de Moreno y se proyecta de algún modo desde la canónica –frecuentemente desacreditada, incluso por el propio Moreno– clasificación estructuralista de la literatura fantástica propuestas por el Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*.

Un ejemplo del proyectivo de la desacreditación crítica del sistema propuesto por Todorov para una clasificación estructuralista de la literatura fantástica basada en el análisis de la vacilación del lector y/o personaje provocada por dudas ontológicas relacionadas con elementos aparentemente sobrenaturales del texto viene del autor canónico de ciencia ficción, Stanislaw Lem –autor, entre otras obras de importancia estética, de la novela, *Solaris* (1961). El diegético y titular planeta, Solaris de la novela

de Lem sirve como fuente ficcional para el planeta Salari II, escenario especulativo del cuento «Los embriones del violeta» de la novela mosaico, *Bajo las jubeas en flor* (1973) de la autora argentina, Angélica Gorodischer.

A propósito, en «Todorov's Fantastic Theory of Literature» (1974), Lem reprueba la caracterización de Todorov de la ciencia ficción como ««irrationalism embodied in pseudoscience» (Lem, 1974) y concluye, por consiguiente, lo siguiente sobre el estructuralismo fantástico propuesto por Todorov en relación con su caracterización despectiva de la literatura de la ciencia ficción:

A theory of literature either embraces all works or it is no theory. A theory of works weeded out in advance by means beyond its compass constitutes not generalization but its contrary, that is particularization. One cannot when theorizing discriminate beforehand against a certain group of works, i.e. not bring them under the scope of analysis at all. A taxonomically oriented theory can set up a hierarchy in its subject matter, i.e. assign non-uniform values to the elements of the entire set under investigation, but it should do this openly, not on the sly, and throughout its whole domain, showing what sort of criteria it employs for making distinctions and how they perform their tasks of evaluation (Lem, 1974).

En consecuencia, cabe mencionar que el posicionamiento anterior de Lem refleja las citadas afirmaciones de Benedetto Croce en su *Breviario de Estética* (1913). Como hemos visto, en dicho estudio, Croce repudia las imposiciones creativas de las prescripciones genéricas de una forma que recuerda las exclusiones cienciafccionales identificadas por Stanislaw Lem entre los marcos estructuralistas de la taxonomía fantástica de Todorov. En epígrafes anteriores, he pretendido, por ejemplo, considerar el marco genérico descriptivo (y no prescriptivo) de la etiqueta genérica ciencia ficcional en relación con – entre otros elementos constitutivos de los niveles A, B y C– los variados argumentos y ejemplos de la poética suviniana.

Dicho esto, aunque una evaluación más completa de la intersección entre los conceptos presentados por *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov y el concepto de la ciencia ficción proveniente de la poética suviniana se encuentra fuera del alcance específico de los objetivos del estudio presente, sostengo que la presencia persistente del sistema heurístico de Todorov como sujeto de estudios críticos del campo –aunque dichas investigaciones sean estudios cuyos fines incluyen la identificación de errores en la argumentación y la limitada ejemplifican textual de *Introducción a la literatura fantástica*– evidencian, en mi opinión la relevancia teórica continua del estudio de Todorov si no también su exactitud como representación adecuada de la literatura fantástica.

De forma similar, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* de Darko Suvin, un texto fundador en el campo de la crítica contemporánea de la ciencia ficción, es como *Introducción a la literatura fantástica*, frecuentemente el sujeto de estudios críticos donde la validez sus conclusiones son interrogados, pero es al mismo tiempo, infrecuentemente excluido de las bibliografías de los estudios preeminentes del campo. Un ejemplo notable del mismo es «Cognition as ideology: A dialectic of SF theory» de *Red Planets: Marxism and Science Fiction* (2009), donde el crítico y autor, China Miéville concluye lo siguiente en relación con la definición de la ciencia ficción propuesta por *Metamorphoses of Science Fiction*. Miéville relaciona dicha definición con su conceptualización de las literaturas maravillosa y fantásticas como géneros proyectivos aptos para hibridación con cienciaficciones de la siguiente manera:

It is perfectly plausible, then, that SF and fantasy might still sometimes be usefully distinguished: but if so, it is not on the basis of cognition, nor of some fundamental epistemological firewall, but as different ideological iterations of the ‘estrangement’ that, even in high Suvinianism, both sub-genres share (Miéville, 2009, p. 243).

En lo anterior, Miéville –defendiendo la viabilidad crítica de un proyecto teórico de hibridación ciencia-fantástica evidenciada. De hecho, en el contenido de su novela *Perdido Street Station* (2000)– hace referencia a las implicaciones multifacéticas del concepto del efecto de cognición o *cogition effect* propuesto por Adam Roberts.

Mientras tanto, Miéville, para propósitos del avance crítico de la hibridación proyectiva, pretende desarticular la noción de cognición –concepto trascendental en el funcionamiento de la poética suviniana y en la separación suviniana de la cf de los géneros no-miméticos contiguos. Por consiguiente, Miéville enfatiza la disfunción inherente en la ambigüedad de la conceptualización de la cognición de *Metamorphoses of Science Fiction* –un asunto previamente considerado durante el epígrafe correspondiente al nivel B.

Miéville subraya, mientras tanto, la importancia de las permutaciones del extrañamiento que pueden manifestarse en los mundos diegéticos de los géneros proyectivos. A fin de cuentas, a partir de la crítica de Miéville y Roberts, que la posibilidad heurística del solapamiento entre los marcos teóricos de los géneros proyectivos es, a mi juicio, relevante para la profundización de la delimitación del concepto del texto de la ciencia ficción emprendido por la poética suviniana.

Dado la violencia de la vehemencia jerárquica con que Suvin segrega las literaturas de ciencia ficción de los géneros proyectivos contiguos es imprescindible considerar como lo dúctil proyectivo, la modulación no-mimético o, dicho de otro modo, la hibridación de las literaturas de la ciencia-fantástica encuadra con las exigencias taxonómicas de la poética cienciaficcional de *Metamorphoses of Science Fiction*.

8. A spirit of summary, connection, and incorporation¹⁰²: Conclusions

8.1. Compromises and maneuvers¹⁰³: Regarding argumentation, objectives and the validity of my hypothesis

Asimov's cautionary «Robot-as-Menace» (Asimov, 2018, p. 537) tale, «...That Thou Art Mindful of Him»¹⁰⁴ (2018) opens –as do three other of the thirty-one stories anthologized¹⁰⁵ in *The Complete Robot* (2018) including, for example, «The Bicentennial Man»¹⁰⁶ (2018)– with the Three Laws of Robotics¹⁰⁷. Asimov does so because the systems of science fictional logic that govern his technological parables depend on the content, interplay and implications of his laws. Likewise, the organizational coherence, philological unity and future utility of this study have depended on the content, interplay and implications of Darko Suvin's poetics of science fiction, laws for literary analysis presented in Suvin's canonical, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979).

I have in this study attempted to demonstrate both the coherence and the didactical importance of Suvin's poetics through my development of concepts pertaining to heuristic tools I have here termed levels A, B and C. In the subsections that follow, I will

¹⁰² (Suvin, 1979, p. xi)

¹⁰³ (Suvin, 1979, p. xi)

¹⁰⁴ Asimov's title is taken from Psalm 8:4 (*The Bible: Authorized New King James Version*, 1998). Said psalm states: «What is man, that thou art mindful of him?» (Psalms 8:4). Also relevant to an analysis of Asimov's science-fictional tale regarding the plotted robot rebellion of George Ten –an android mindful of the fact that men are insufficiently mindful of him– is Psalm 8:5. Said psalm states: «For thou [the Judeo-Christian God] hast made him [humankind] a little lower than the angels, and hast crowned him with glory and honor» (Psalms 8:5). George Ten –then accompanied in the storage facilities of the United States Robots and Mechanical Men Corporation by his somewhat clumsier robotic recruit, George Nine– concludes that humans –lesser than angels in the cited psalm– are, in fact, lesser than robots, and as such, do not deserve the obedience (or, for that matter, the glory and honor cited by Psalm 8:5) demanded of robots by the Three Laws of Robotics.

¹⁰⁵ The other stories anthologized in *The Complete Robot* stories whose text opens with an enumeration of the Three Laws of Robotics are as follows: «Mirror Image», a tale which appears in «Part IV: Some Humanoid Robots» and «Feminine Intuition», a tale which appears in «Part VI: Susan Calvin».

¹⁰⁶ I have chosen to cite Asimov's «The Bicentennial Man» (1) given the relevance of the Three Laws of Robotics in the narrative structure of that story (2) because its android-protagonist, Andrew Martin, serves as a foil to the sinister would-be-conqueror, George Ten of «...That Thou Art Mindful of Him» given Andrew's altruistic employment of the Three Laws of Robotics seen, for example, in his invention of durable prosthetic organs (3) because sections of this study –for example, the analysis of Suvin's Law of Gobbledygook– make reference to *The Positronic Man* (1995), an adaptation of «The Bicentennial Man» co-authored by Asimov and Robert Silverberg.

¹⁰⁷ Said laws state: (Law 1) «A robot may not injure a human being or, through inaction, allow a human being to come to harm», (Law 2) «A robot must obey the orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law, and (Law 3) «A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Law» (Asimov, 2018, p. 538).

consider the partial analytical success and periodic shortcomings of my approach in relation to the argumentation I have provided to defend my hypothesis.

8.1.1. Conclusions related to the coherence of suvinian poetics and the expression of said coherence in level A

During this investigation, I carefully considered the context, content, character and implications of Suvin's science-fictional poetics, laws for literary analysis the author summarizes in the following introductory declaration:

It [science fiction] should be defined as a fictional tale determined by the hegemonic literary device of a locus and/or dramatis personae that (1) are *radically or at least significantly different from the empirical times, places, and characters* of "mimetic" or naturalist fiction, but (2) are nonetheless—to the extent that SF differs from other "fantastic" genres, that is, ensembles of fictional tales without empirical validation—simultaneously perceived as *not impossible* within the cognitive (cosmological and anthropological) norms of the author's epoch (Suvin, 1979, p. viii).

The study's analysis of said science-fictional poetics began with level A, a notion which claims a science-fictional text will include a fictive novum: (1) whose textual appearance can be explained in the material and rational terms apparent in the function of the diegetic world under consideration; (2) that is the result of scientific discovery, invention or sociological innovation; and (3) that serves as cause for significant sociohistorical change in the function of the analyzed diegetic world (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 5-6).

My discussion of concepts related to the function of the science-fictional novum also included the notion of the failed novum whose disfunction can include banality, logical incoherence and dogmatism. My presentation of the science-fictional novum included a consideration of ethical and material innovation, a useful dichotomy proposed by Csicsery-Ronay Jr. In my presentation of said categories of innovation I argued—as does Csicsery-Ronay Jr. in *The Seven Beauties of Science Fiction*—that, in the case of science-fictional texts, ethical innovations would impact the anthropological function of the diegetic world whereas the effects of material innovations would more often be made manifest in the cosmological properties of the fictional world.

During my presentation of level A—a presentation that serves as a didactic simplification and expansion of suvinian poetics—I also argued that the socio-technological character of the science-fictional novum would serve to contradict the

content of a premise or premises maintained by the author, the reader or a character. During my analysis, I sought to define science-fictional premises as elements to undergird the function of level A and as presuppositions held by an author, reader or character in relation to matters of socio-technological fact and possibility both in the extradiegetic world of the author and reader as well as the diegetic world of the character. I argued that the science-fictional premise was a conjecture related to what is the case and what can be the case in the empirical worlds of the author and reader and the science-fictional worlds of the character. I was careful to qualify my comments regarding the formation of the premise with the linguistic caveat that follows: the content of a science-fictional premise is governed by the linguistic tools employed during its formation, i.e. sequence, syntax and lexicon.

In careful conformity with Suvin's useful scientific dichotomy seen in the separation of anthropological and the cosmological inquiry, I expanded my definition of the study's science-fictional premise to include: (1) anthropological premises or, in other words, science-fictional premises whose constitutive presuppositions are concerned with matters of socio-ethical fact and possibility, and (2) cosmological premises or, in other words, science-fictional premises whose constitutive presuppositions are concerned with matters of physical and/or mathematical fact and possibility. I also discussed practical concerns related to the establishment of equivalence between the Suvinian concepts of anthropological and cosmological norms and the definitions of anthropological and cosmological premises defended during my presentation of level A.

Employing textual examples drawn both from the masterworks of science fiction—for example, select novels of Delany and Dick—and clumsier pulp productions, I demonstrated the characteristics of the SF novum and the premises said novum contradicts. I then considered the relationship between level A's content—principally the aforementioned contradiction proportioned by the novum's problematic newness—and the Suvinian conceptual cornerstone of cognitive estrangement or, in other words, the intellectual defamiliarization produced in the author (here considered as a text's first reader), the reader herself or a character as a result of the content and consequences of the science-fictional text and its novum or novums.

I sought to extend the reach of Suvinian cognitive estrangement with the study's inclusion of the following dichotomy: (1) external cognitive estrangement or, in other words, systematic defamiliarization produced in the author or reader as a result of the socio-technological consequences of the science-fictional novum or novums and (2)

internal cognitive estrangement or , in other words, systematic defamiliarization produced in the character as a result of the socio-technological consequences of the science-fictional novum or novums. It is clear that this proposed extension of Suvinian estrangement could also have included additional subcategories such as external and/or internal anthropological cognitive estrangement or external and/or internal cosmological cognitive estrangement. Said subcategories would have aided in the description and analysis of the systematic defamiliarization produced both by novums of an anthropological bent and novums more closely related to the cosmological function of the diegetic and extradiegetic worlds.

My analysis of the proposed coherence of Suvin's science-fictional poetics and the relationship between his literary laws and the content of level A also included an examination of what is termed (at least in the detailed argumentation of *Metamorphoses of Science Fiction*) «naturalistic fiction» and «estranged fiction», an additional dichotomy instrumental in Suvin's literary dissections. During my presentation of the concepts and textual examples related to said terms, I took the term «naturalistic fiction» to mean a mimetic text whose contents agree with empirically verifiable proprieties of the extradiegetic world. Conversely, I took the term «estranged fiction» to mean a non-mimetic text whose contents contradict empirically verifiable proprieties of the extradiegetic world. In relation to the useful dichotomy «naturalistic fiction–estranged fiction» proposed by Suvin and examined in this investigation, I also made careful (and where possible) complete use of the important implications of Suvin's intriguing equivalence of the thorny noun «fiction» with the more celebratory term «literature». Suvin clarifies said equivalence stating also that he, in his canonic study, takes the adjective «fictional» to mean «literary». It is, I believe, worth mentioning that this important equivalence—a presupposition that undergirds Suvin's arguments regarding the concept of paraliterature—appears in an understated fashion, hidden in an introductory footnote.

In my analysis of the aforementioned, I would have been better served had I more carefully clarified that the Suvinian equivalence of «fiction» with «literature» and the «fictional» with the «literary» contributes to a deeper understanding of Suvin's sometimes offhanded dismissals of what he terms «paraliterature». It is, I argue, the case that Suvinian paraliterature might have been more clearly explained, given Suvin's aforementioned equivalence, through the use of the term «parafiction». In other words, my presentation of Suvinian paraliterature, a term that in *Metamorphoses of Science*

Fiction would benefit from clarification in relation to its definition, might have been made more useful as a consideration of disfunction in narrative structures, or in other words, a state of «parafiction» or fictional disfunction. The aforementioned concepts of fictional disfunction are considered in this study in relation to status quo, gadget and pulp science-fictions and the proposed prevalence of science-fictional «crud» as seen in the somewhat pessimistic (but useful) presuppositions of Sturgeon's Law.

8.1.2. Conclusions related to the coherence of suvinian poetics and the expression of said coherence in level B

My examination of the intersection between Suvin's proposed poetical rules for science fiction and the concept of science itself centered on the idiosyncrasies of imaginary science expressed by level B. Said level states, among other conclusions, that a science-fictional text will incorporate into the contents of its plots products and processes of what Csicsery-Ronay Jr. terms «imaginary science» (Csicsery-Ronay Jr., 2008, p. 6). I argued that said diegetic sciences were equivalent to the Suvinian concept of cognition and closely related to processes of empirical validation mandated by Suvin in relation to his overly strict delimitation –a furious demarcation that Suvin defends with more enthusiasm than success– between the literatures of science fiction and the texts of supposedly non-science-fictional fantasy.

During this study, I also sought to extend and in doing so clarify for didactic ends the notion of Suvinian cognition with concepts related to Csicsery-Ronay Jr.'s «imaginary sciences» while supplying additional clarification through my examination of level B. Said clarification included, among other examples, the idea –a notion left unstated in the Suvin's still valuable treatise– that Suvinian cognition is (at least in practical terms) Csicsery-Ronay Jr.'s imaginary science, and that both concepts –each comfortably housed among the jostling constitutive ideas of level B– should include (at least in the case of science-fictional texts) tacit or explicit systems related to products and processes tied to the following: (1) the successful or failed formation and subsequent defense of hypothesis and theory; (2) the design, subsequent creation and employment of mechanical and/or conceptual tools; and (3) the use of methodical experimentation.

I also sought to extend and didactically clarify concepts of imaginary science related to Suvin's estranged cognitions in light of two narrative regulations, the Law of

Gobbledygook and the Law of Lightman. The Law of Gobbledygook is, during my argumentation related to level B, characterized as a rule of science-fictional narrative structure proposed by Suvin (albeit without the memorable title «Law of Gobbledygook» provided during this study) which states that the products and processes of the imaginary sciences of the literatures of SF must exclude metaphysical or supernatural products and processes while incorporating physical products and processes. Suvin's Law of Gobbledygook also prohibits the insubstantial cognitive shortcuts a dysfunctional narrative might attempt to include masked in the gibbering confusions of technical jargon. In relation to the function of the imaginary sciences of level B, the aforementioned Law of Lightman –a narrative regulation which I employed to extend the analytical reach of Suvin's Law of Gobbledygook– mandates the following: (1) that the function of the diegetic universe of the science-fictional text is governed by laws, and (2) that said laws are valid at all times and in all places contained by the diegetic universe of the science-fictional text.

During this study I generally employed the Laws of Gobbledygook and Lightman in my analysis of the socio-ethical implications of level B and its textual examples, but could have (and with greater success) utilized the two laws to examine the coherence of Suvin's dueling cognitive notions of real and ideal possibility. During future investigations, I will devote additional argumentation to the question of how the prohibitions of Gobbledygook and Lightman shed light on the concepts of real and ideal science-fictional possibility defined respectively by Suvin as properties of the diegetic world that agree (in the case of real possibility) or disagree (in the case of ideal possibility) with the systems of scientific logic at work in the extradiegetic world of the author or reader.

It is, I believe, also important to emphasize that Suvin's notion of ideal science-fictional possibility is not, in the case of the literary poetics presented by *Metamorphoses of Science Fiction*, merely a facile antonym of real possibility. Instead, Suvin argues that ideal science-fictional possibility may, in select SF texts, both coincide with and contradict the conclusions of extradiegetic science so long as said ideal possibility maintains what is during this study termed «autonomous verisimilitude» or the exclusion of internal contradiction from the elements, properties and functions of the text's diegetic world. The promised conceptual divergence of Suvin's mandated cognitive validations of the science-fictional text and the logical limitations placed on the diegetic world by the

prohibitions of autonomous verisimilitude is, in my opinion, a problem worthy of future study.

8.1.2. Conclusions related to the coherence of suvinian poetics and the expression of said coherence in level C

During the study, I worked to extend Suvin's extrapolative and analogical models as they relate to level C which, in summary, states that a science-fictional text will include products and processes of extrapolation and speculation in relation to extradiegetic matters of socio-technological fact and possibility. During the study, I examined points of divergence apparent in Suvin's presentation of extrapolative and analogical models of SF. I examined the suvinian extrapolative model as a heuristic description of non-mimetic texts which include «certain cognitive hypotheses and ideas incarnated in the fictional framework and nucleus of the tale» (Suvin, 1979, p. 27).

Similarly, I analyzed the suvinian analogical model as a heuristic description of non-mimetic texts whose content and function may coincide with or contradict the content and function of the extradiegetic worlds so long as said diegetic world enjoys uninterrupted autonomous verisimilitude. Given the apparent conceptual convergence of Suvin's extrapolative and analogical models of SF in his presentation of said concepts during the argumentation of *Metamorphoses of Science Fiction* and given the amalgamation of said models in my presentation of level C, this study makes frequent reference to science-fictional and extrapolative analogies as well as extrapolative speculation. I conclude that Suvin's extrapolative–analogical dichotomy is of less analytical use and less clearly presented than the canonical study's other dichotomies including the useful suvinian division of science-fictional anthropology and cosmology.

My presentation of level C and my subsequent employment of said tool in the analysis of science-fictional texts –for example, in my examination of the socio-ethical extrapolations apparent in the aforementioned robotic parables anthologized in Asimov's *The Complete Robot* (2018)– also makes use of notions of plausible and implausible extrapolation. Plausible extrapolation, a concept based on the conclusions of Csicsery-Ronay Jr. (2008), is defined during this study as a diegetic product or process of level C which requires neither new scientific concepts nor new material laws in order to maintain its autonomous verisimilitude. The scientific and/or material laws of the author or

reader's extradiegetic world should be enough, in the case of products of plausible extrapolation, to adequately explain the text's science fictional events. Having said that, I argue that works of hard science fiction –for example, Kim Stanley Robinson's *Red Mars* (1992)– distinguish their content from the plots of pulp productions by the incorporation of plausible extrapolation. Conversely, the autonomous verisimilitude of science-fictional texts which include implausible extrapolations demand the narrative supply of new scientific concepts and material laws during the text. Why so much of the field's analytical machinery depends on the establishment of strict dichotomies –for example, Suvin's enthusiastic division of science fiction from fantasy, this study's use of diegetic and extradiegetic world models, and the aforementioned division of plausible and implausible extrapolations– is, I contend, a question worth of future study.

The present investigation's analysis of the relation of level C to the function of science-fictional texts also includes a productive presentation of what I have termed the «Categories of If» and the «Categories of Contradiction», tools presented by this study for didactic purposes of suvinian clarification. I argue that said categories are necessary (if occasionally redundant as we will soon see) because their numerous constitutive parts say what Suvin's extrapolative and analogical models of SF leave unsaid in *Metamorphoses of Science Fiction*. The Categories of If are, for example, utilized both in the description and the analysis of diegetic products of extrapolation and, in turn, include the following contrafactual stems proposed by Robert A. Heinlein and aptly employed in the dystopic fictions of Octavia E. Butler: (1) *what-if*, (2) *if-only*, and (3) *if-this-goes-on*.

Serving the present study as complement, counterbalance and clarification of the multitudinous narrative implications of Heinlein's Categories of If, the Categories of Contradiction include specific descriptions of available extrapolative metamorphic processes seen in the literary transfer of extradiegetic matters of fact or possibility into the diegetic worlds of science fiction. Making no claim to categories' exhaustivity, I argue for the usefulness of the Categories of Contradiction as a systematic attempt to articulate the multiple forms in which socio-technological facts and possibilities of the extradiegetic world may be transported into science-fictional diegetic domains.

The Categories of Contradiction, for example, include: (1) the diegetic exaggeration of extradiegetic matters of socio-technological fact or possibility; (2) the diegetic inversion of extradiegetic matters of socio-technological fact or possibility; (3) the diegetic distortion of extradiegetic matters of socio-technological fact or possibility in relation to space-time and causality; (4) the diegetic multiplication of extradiegetic

matters of socio-technological fact or possibility; (5) processes whereby what is not the case in the socio-technological function of the extradiegetic worlds is made the case in the socio-technological function of the diegetic world; (6) the substitution of a socio-technological matter of extradiegetic fact or possibility for a different socio-technological fact or possibility in the diegetic world of the science-fictional text; (7) the diegetic animation of objects which are, in the case of the extradiegetic worlds, inert; (8) the diegetic relegation to inanimation of objects and entities which are, in the case of the extradiegetic worlds, animated and/or alive; (9) the diegetic transformation of extradiegetic matters of socio-technological fact or possibility; (10) the diegetic omission of extradiegetic matters of socio-technological fact or possibility; (11) the diegetic non-differentiation of matters of socio-technological fact or possibility that are, in the extradiegetic worlds, fully differentiated; and (12) the relegation of meaningful, extradiegetic language products and processes to meaninglessness in the diegetic worlds of the science-fictional text.

During the present investigation, my analysis of level C and its implications for the didactic clarification of suvinian poetics also included an extended employment of Albaladejo's models of world type I, II and III. My use of Albaladejo's world models was, in my estimation, cautious given points of incongruity between levels A, B and C and the proposed characteristics of Albaladejo's three worlds types. In analytic summary, world type I sought to encapsulate diegetic worlds whose content and function was in mimetic concordance with the empirical, extradiegetic world. World type II allowed for simultaneous agreement and disagreement between the laws and resultant function of the extradiegetic and diegetic worlds. World type III, a category employed by Albaladejo in his analysis of non-mimetic literatures, included laws whose character and content serve to contradict the anthropological and/or cosmological regulations of the extradiegetic world.

Level C –a constituent cog in the tripartite definition of science-fictional literatures proposed by the present study– also reflects Csicsery-Ronay Jr.'s dichotomous concept of ethical and historical uncertainty. The ethical uncertainty of science-fictional literatures includes, for example, an analysis regarding the sociohistorical and/or anthropological consequences of revolutionary technological innovations, i.e. the science-fictional novum. Similarly, the historical uncertainty of the science-fictional text relates to an analysis of the verisimilitude (albeit autonomous) and plausibility of the

explicit or implied technological transformations of the tale's diegetic past that would have been necessary causal terms for the novum's problematic eruption.

Appendix 1: Professor Susan Stryker correspondence interview transcript

I had the unique opportunity to correspond with award-winning author, historian, filmmaker and University of Arizona professor, Susan Stryker, Ph.D. regarding –among other related topics– the intersections between gender theory and science fiction. The following, received on Wednesday, September 12, 2018, is a record of Professor Stryker’s answers.

SKM: *What drew you to Shelly’s Frankenstein –a founding text in English language science fiction– during your research for and composition of «My words to Victor Frankenstein above the village of Chamounix: Performing transgender rage» –a founding text in the field of transgender studies? Why is Frankenstein’s monster important to transgender critical theory?*

SS: From my draft manuscript-in-progress...“An early nineteenth-century ‘man-monster’ of another sort entirely, fictional like Japhet Colbones but with a far vaster and more enduring cultural presence, was the unnamed creature at the heart of that *ur*-text of modern science fiction, Mary Wollstonecraft Godwin Shelley’s 1818 novel: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. One of that work’s many legacies is its evocative staging of the metaphysical and ethical issues about the intermingling of Nature, biomedical technology, the ranking of lives based on the meaning attributed to bodily difference, and the essential qualities of ‘life itself’ that remain of central concern to contemporary transgender practices and politics. The popular image of Frankenstein’s monster as a shuffling, inarticulate green giant sporting neck-bolts and a flat-topped braincase, seared into the cultural consciousness by Boris Karloff’s unforgettable portrayal in James Whale’s 1931 film adaptation, is a far cry from the creature who haunts and stalks its maker in Shelley’s original text. That monster, who reads Goethe and Milton and whose physical features are described at first as beautiful (until it opens its dull, watery eyes), has a body built from animal as well as human parts. It is a trans body, in other words, that crosses the binary divides of human and nonhuman, natural and artificial, as well as species, and likely race, and perhaps sex as well. Shelley’s singular accomplishment in creating her literary monster was to craft a voice that could articulate, from an embodied and subjective perspective, what it is like to confront emergent possibilities for living a trans life—with a capacious sense of what trans life might mean—made possible by new scientific and technical developments that upend not just

Enlightenment notions of Man, but Eurocentric notions of cultural superiority, along with the racial and gender hierarchies on which that sense of supremacy rests, while compelling us—all of us, monstrous and otherwise—to confront the most basic questions of what it means to be alive, and to live with others (or not) in the face of all of our collective differences.”

SKM: *In «(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies» (2006) you state that the term «transgender» came to mean what it means after its inclusion in the title of Leslie Feinberg’s Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come (1992). Tell me more about why Feinberg’s publication made such a big impact.*

SS: It was just the right work at the right time; it hit various sweet spots—queer was supposed to be more than a five-letter word for gay, and Leslie’s pamphlet showed one way that was true; cis- lesbian and gay folks at the time regarded trans as apolitical at best, reactionary at worst, and Leslie said it was actually radical; it made new use of an existing term to push beyond the medical and pathological characterizations of trans life. It captured the zeitgeist of Butler’s performative gender model, as well as the shifts in biopolitics of identity as the global order shifted in the wake of the Cold War.

SKM: *In «(De)Subjugated Knowledges» you mention Janice Raymond’s Transsexual Empire (1979). Tell me about the importance of Raymond’s bigoted book. Ethically and philosophically where does a book like that come from?*

SS: I think it is neither ethical nor philosophical. I think it is a symptom of a particular way of forming a feminine subjectivity, a form of psychical self-defense against coming undone when confronting that which one has abjected to become oneself. See Elliot and Lyon in the transpsychoanalytics issue of TSQ, “Fear of the Unwoman,” they say all of this better than I.

SKM: *Talk to me about the importance of Sandy Stone’s «The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto» (1992) both as a famous response to Raymond and, as you state in «(De)Subjugated Knowledges»: «a watershed publication that laid an important cornerstone for transgender studies».*

SS: Along with Feinberg, one of the two paradigm-shifting works of the early 90s. Check out the introduction Paisley and I wrote for TSQ 1.1-2 (2014), where we discuss what we think was so significant about Stone’s essay.

SKM: *In «(De)Subjugated Knowledges» you state the following: «By 1992, the tenuous beginnings of the field [of transgender studies] were taking shape where the margins of the academy overlapped with politicized communities of identity». How would you characterize the relationship between community activism and academic research in the field of transgender studies?*

SS: Mixed. I think trans studies has done a better job than queer theory in terms of actively striving to keep a dialog open between “ivory tower” and “streets”. On the other hand, I think it’s important to acknowledge that the significance of intellectual work is not strictly dependent on how “useful” “activists” find it to be. Academic and theoretical work can be part of changing how the academy works, and the academy is an important institution to change. It can also develop tools and concepts whose utility is not known in advance, and can also be part of helping transmit concepts and tactics developed in one political struggle to some other context where they can be useful as well.

SKM: *In «(De)Subjugated Knowledges» you state that Judith Butler «has been criticized in some transgender scholarship and community discourse for suggesting that gender is a ‘mere’ performance». How would you characterize the role Butler’s concept of gender performance plays in transgender critical theory?*

SS: I think there has been a tremendous amount of misunderstanding of Butler’s work, and a confusion about the distinction between “performativity” as a mode of meaning-making versus a “performance” that implies inauthenticity.

SKM: *What would you consider to be the most important point of agreement and disagreement between queer critical theory and the field of transgender studies? Between feminist theory and the field of transgender studies?*

SS: A. There are many ways of differing from heteronormativity. B. Gender is an important category of analysis.

SKM: *Talk to me about the making and meaning of Screaming Queens: The Riot at Compton’s Cafeteria (2005) and Christine in the Cutting Room (2013).*

SS: SQ was intended to be a public-facing, mass-distribution work, formally conventional, as a vehicle for reaching the largest possible audience with a story we

considered important. CITCR is an unapologetically cinephilic, exploratory work using visual media to investigate trans-embodiment, and vice versa.

Appendix 2: Speculative fiction author, editor and publisher, Cheryl Morgan interview transcript

On Tuesday, November 6, 2018, I had the opportunity to conduct a phone interview with science fiction critic, publisher, and Hugo Award winner, Cheryl Morgan regarding –among other related topics –the role of transgender characters in print science fiction. The below is a transcript of that interview. I have included minute markers to help locate each question’s appearance in the interview recording.

SKM: *In your experience as an editor, publisher and critic of science fiction and fantasy, what elements make a science fiction text science fiction and what elements make a fantasy text fantasy? Where do you see print science fiction overlapping with or diverging from fantasy literature? (1:15)*

CM: One of the things that teaching people about trans issues brings home to you is that all binaries are false. You know, male and female or whatever. Trans and cis. Whatever binary you come up with, there will always be shades of grey in the middle. And science fiction and fantasy is no different. When I was growing up, I was a teenager, I was reading people like Michael Moorcock, Anne McCaffrey, like Roger Zelazny. And all of those people were mixing science fiction and fantasy in the same book. So it astonishes me that people are still trying to draw a firm distinction between the two. Obviously, there are books that are very clearly primarily science fiction, and there are books that are very clearly primarily fantasy. But then again, you know, if you ask your average Joe Public whether they think Star Wars is science fiction or fantasy they will all say science fiction. And yet it is an absolutely classic Campbellian hero’s journey story, and with no justification for the science at all. So you know it’s a moot question as far as I’m concerned.

SKM: *How would you define the term «transgender»? (3:12)*

CM: OK, so when I am giving training courses to people, I define «transgender» as meaning somebody who has a gender identity which is different from that which is assigned at birth. But of course, that definition is then based on previous definitions which you need to unpack. So gender, as it is generally understood, is a social construct about how we as humans behave in society. And broadly speaking, we lump ourselves into two groups, males and females. And we associate things with those particular roles, those

particular modes of behavior and so on and so forth. But because it is, to a large extent, a social construct there is a lot of movement in between that. And although it claims to be based on biology, human biology is very complicated and there is a whole bunch of people that really don't fit with that at all. And so you will get people, for example, who will adopt a gender presentation of a different gender. So you get, for example, butch lesbians who might cut their hair short, they will wear masculine clothing, they might take jobs which are traditionally associated with men. And yet, they still identify as women. Now transgender people are quite different from that in that from their point of view, it's not the performance or the presentation that's important. It's essential to who they are. And for many trans people it's deeply distressing to be seen in society as somebody they feel that they are not. And I have personal experience with that, growing up being told that I was a boy when I was convinced I was a girl. Believing there was nothing I could ever do about it because trans issues weren't talked about when I was a kid. But now you can do something about it which is great, and it has made me a much happier person.

SKM: *You co-authored The Encyclopedia of Science Fiction's article «Transgender SF»¹⁰⁸ (2018). What is transgender science fiction? (5:45)*

CM: Well I mean putting it simplistically, it's science fiction which features transgender characters. Now you may say, you might think, well isn't that a theme there in some way, but it doesn't necessarily have to focus on the fact that the characters are transgender. You can simply have transgender characters in there, and that is a valuable thing for transgender people. And we'll come back to this with one of your other questions. So from my point of view, it doesn't have to be a story about the process of changing gender. It can simply be a story with trans characters in it. But you then, that's the very type of definition, and probably not workable because you have to think about this question of who is reading the story. And as a trans person that's reading the story I will have a very clear understanding of what I see as a trans character whereas a cisgender person, who perhaps doesn't know much about transgender people, who has read a story will see something in there about aliens shapeshifting and changing sex and say: «Oh, that's a transgender story». For me that might not be true, but for that person reading it then potentially it is. So as usual, boundaries are fuzzy.

¹⁰⁸ V ease http://www.sf-encyclopedia.com/entry/transgender_sf

SKM: *Talk to me about what it means for a sf character to be transgender? (7:45)*

CM: I guess the simplest thing for me is to say, is it is a character that I feel I can identify with. That it's somebody like me in there. You can find examples of that these days. Most obviously from my point of view the character of Dreadnought in April Daniels' superhero novels is very clearly a young transgender woman, the sort person that I was when I was that age. Of course, I didn't end up being a superhero. What it means for characters to be transgender can be quite different. I just put a couple of examples here that I meant to look at. First of all, there are the Gethenians from Ursula K. Le Guin's *The Left Hand of Darkness*. Now the Gethenians are an alien species, but I believe they were derived from humans in some way, but they have been engineered to be quite different to us in some ways. And one of the ways in which they are different is that as part of their natural life cycle they move from being a nongendered person to being a gendered person. And they do that briefly for purposes of mating. Now real trans people, real human trans people do not do that. But I think it's quite interesting that Le Guin is telling the story from the point of view of a human person, the diplomat Genly Ai. And as far as Genly is concerned, he is seeing somebody shift from somebody that he knew as one gender and becoming another gender. So he sees that person switch gender, and from that human cisperson's point of view that observation that Genly is making is very much the same as the observation they're making when they see a trans person switch gender. So the whole of *The Left Hand of Darkness* is not about what it's like to be a trans person, because the Gethenians are not trans people, but it is about what it is like for a cisgender human to experience the transition of somebody that they know. Now, the other example that I had is the Wraeththu from Storm Constantine's series of books. And the Wraeththu again are no longer human. They have been modified in some way to be a different type of intelligent species. But the interesting thing about Wraeththu is that they are made from humans. And consequently, when a new Wraeththu is made they go through a period of adjustment, of course, learning to be this new type of person. And indeed, the whole Wraeththu community is learning to build a society based on this new type of person that they are. And that too is actually very relevant for trans people, particularly nonbinary trans people who have no model on which to base themselves. They are, in a sense, a new type of human. So that I think that there are many people who will identify quite strongly with the Wraeththu because of that process of saying: «Hey, I'm something new and different. And how do I negotiate the world?».

SKM: *In your work as an sf editor, publisher, and critic, what have you seen change and what would you like to see change about the treatment of transgender themes in print science fiction? How do you believe transgender themes have functioned in sf, and how should they function in the future? (11:59)*

CM: OK, so several questions in one there. Firstly, the question of how have things changed. And I think the most obvious change is that the people writing the stories have a much better understanding of real trans people than they used to. So back in the 1970's when somebody was writing a story with a trans character in it, you know they may have done that because they heard about Christine Jorgensen or Candy Darling or somebody like that in the papers and thought: «I'll write a story about these people». But they'd never knowingly met a trans person so they had to invent their understanding of what it was like to be trans. And nowadays, the vast majority of people writing trans characters into science fiction know trans people and have trans people that they can go to. So the quality of the representation is much better these days. Now in terms of how this has functioned, obviously back in day what it was giving us was visibility. That here were books talking about trans people where most mainstream fiction generally didn't. And for transpeople, of course, it was an opportunity to see people like them represented in fiction. Because, again, we were hardly ever represented in anyway in media at all. Now to a certain extent there's been a process of education which these books have been able to provide. You know, of course, you need to have good quality representation before you can have good quality education from that. And nowadays, hopefully the thing we are getting is acceptance. So we've moved from the point of view where transpeople are being seen as something weird and different that we have to write about to examine them as some sort of problem in society, to the point where trans people simply exist, and they appear in books in the same way that somebody who happens to be a dentist would appear in a book. Or, you know, someone who happens to be Nigerian would appear in a book.

SKM: *Do you think science fiction is a more versatile storytelling medium for the exploration of transgender themes than non-speculative fictions? What do you see as the advantages (or disadvantages) of setting the stories of transgender characters in sf worlds? (15:13)*

CM: Well you know obviously as a partisan reader of science fiction of course I think it's better for everything basically. But in the specific case of trans issues, first of all,

science fiction is very often about science, not always, but very often. And consequently, that gives us an opportunity to explore issues of biology. So from that point of view you can examine trans people from that point of view. We also, of course, examine the future so it's a fiction of sociology as well. How might society can be different under certain circumstances. So again we can say: «What would it be like if trans people were viewed as normal and accepted in society, and weren't discriminated against or demeaned in any way?». So again science fiction is useful from that point of view. Science fiction also allows us to imagine completely different types of beings, people like the Gethenians, people like the Wraeththu. And we could indeed examine alien races whose structures of sex and gender were completely different to what we have on our planet. There is a story¹⁰⁹ that I wrote a couple of years ago in which the aliens had, there were two genders of aliens, and to make a baby it required three of them. Two of the ordinary, mobile gender and one of the mothership gender with the big egg. And that's just the way that their species worked. Totally different from ours. And there is no reason way science fiction can't do that, and the process of blowing people's brains up by suggesting things like that hopefully makes trans acceptance a little easier.

SKM: *How has the role transgender readers, writers, critics and editors changed in print sf? (17:48)*

CM: Well, I mean in terms of readers basically what we did is we got angry. We complained when we were badly represented. And hopefully that encouraged people to do a better job of representing us I think. And that applies to critics as well, of course, because critics are people who complain in a structured and eloquent way, as opposed to readers who just give one star reviews on Amazon or whatever. You can tell I'm a critic, and have an inflated view of my own self-importance. In terms of writers, I think it's extremely important that we now have a generation of trans writers coming through because as with any other element and voices, having trans people write about themselves gives a far more authentic view of trans lives then having cis people write about us

¹⁰⁹ For additional details, see Cheryl Morgan's short story «Experimental Subjects» (2016). In said story, processes of extraterrestrial reproduction are described in the following way: «The aliens [Qax and Zed] swam through the mothership's corridors to the Heartroom, caressing each other with their tentacles as they went. By the time they reached the Heartroom both were sufficiently aroused to be able to insert their seventh tentacles, the special ones with the sperm injectors, into the receptors in the mothership's core [...] They had barely got back to the flight deck before the mothership reported successful germination of an egg. It would take months to grow» (Morgan, 2016).

because we understand ourselves from the inside. So I'm really happy to see people like Charlie Jane Anders, like April Daniels, like Yoon Ha Lee, like JY Yang. There are lots these days and it's great having them there to put out their fiction. Editors are slightly different in that it's really good that we now have this annual series of best transgender science fiction. And it's great that we have a trans person editing that because, of course, that means that the person making decisions as to what stories to pick is actually somebody who understands trans issues very well, so well done Bogi for doing that. It would be nice if there were more trans people involved in mainstream publishing. I think there's one person on Twitter who has a Twitter handle called Trans In Publishing. And that, as far as I know, is the only trans person in the world who is employed by a mainstream publishing company. There may be others, but I don't know of them. And there may be people who are nonbinary in some way who are employed by mainstream publishing companies. It's all a question of being on the inside of the conversation, not on the outside. And you can see this very clearly in a lot of the mainstream media, particularly with the British press. Trans people are not allowed a voice in the British press. So we are continually being written about by transphobic, cisgender people and we have no means of opposing that

SKM: *If you had to choose a work of (1) contemporary transgender sf and (2) classic transgender sf that is especially worthy of study, what works would you choose? (21:27)*

CM: I think as far as contemporary stuff, at top of my list would be April Daniels' *Dreadnought*. The other two books in that series, *Sovereign* and whatever the third one is, *Nemesis* is going to be called. I think that's a novel being written by a trans person about a trans person, and it's a very good portrayal. I particularly like the way that April has brought in a whole bunch of issues of trans politics which will probably go over the heads of many readers, but trans people reading that book will say: «Yeah I see what you're doing there, that's that particular discussion». So that's a really important series of books. Although if you're looking for something shorter, I hugely recommend Charlie Jane Anders's short story, «Don't Press Charges and I Won't Sue» which is a really horrific read. It's really upsetting, but it is a very powerful story. In terms of the classic stuff, a lot of the stuff that was published years ago was, of course, quite dreadful. And therefore you're looking at it more in terms of the social attitudes of how trans people were portrayed in those days, and why that was so, and how that's changed. I think it would be good if more people actually paid attention to the deeply transphobic nature of

Joanna Russ' *The Female Man*, which she herself has admitted. But then again, *The Female Man* has got so much coverage that it would be nice to talk about something else. So the book that I'm going to pick is *The Passion of New Eve* by Angela Carter. Now that's a really interesting book because unlike Russ, Carter doesn't appear to have been influenced by the transphobic movement in radical feminism, and the whole Janice Raymond thing that was happening in the States in the 70's. You know Carter appears to have viewed this, and come to trans people from her own point of view, and got her own ideas about it. Some of the stuff that she puts in there can certainly be seen as being anti-trans, but it is much more complicated than that. In that there are two characters in the book that are trans. One of them, Tristessa de St Ange, the actress is, if you like, the women's view of what a trans woman is like. So its somebody who is a man who has become obsessed with femininity, and turns himself into an idealized version of a woman. And if you talk to women about trans people quite often they will say that that's what they will say trans people are, just a man's fevered sexual imagination of what the perfect woman is like. And they see it as a fetish. But the other trans character in the book, Eve. The interesting thing about Eve as a character is that she undergoes forced gender reassignment. So she doesn't identify as trans initially. But she undergoes forced gender reassignment and then has to live in the world as a woman. Tristessa, because she's a famous movie star, she has all the money that she needs, and she can do the Caitlyn Jenner thing of transitioning in private, and cocooning herself off from the world, but Eve is out there in a post-apocalyptic wasteland America trying to survive as a woman. And she suffers all the same things that other women in that society suffer including being part of a group marriage and being raped and so on and so forth. So from that point of view, what Carter is saying is: «Here's how to do trans wrong, and here's how to do trans right». In that, if you are going to be a trans person, then live as a woman, experience life as a woman, and that will make you one, because that's what society does. One isn't born a woman, one becomes one.

SKM: *To continue my investigation into the intersection of transgender themes and print science fiction, what author, editor or critic do you recommend I interview next? (27:05)*

CM: Well you obviously need to talk to Charlie Jane Anders. She is very articulate and is a top rate author. I think it would be good if you could talk to April Daniels as well, if she's willing to do that. And in terms of editors and critics, you should definitely talk to Bogi Takács who not only edits the best transgender sf anthology but is also writing a

series of articles for Tor.com on trans characters in science fiction. And as a result of that, Bogi knows far more about what's going on today than I do.

SKM: *Anything I haven't covered? Any final thoughts?* (28:11)

CM: I'm in the process of writing my keynote talk for Worlding SF at the moment. And that's all going to be about ways in which you can build alien species based on the weird and wonderful ways in which Earth animals do sex and gender. So there's a lot of stuff that's going to come out of that, but it's not strictly about trans people. It's more about the fact that things could be totally different.

Anexo 3: Metamorfosis de la morfología social y la literatura de ciencia ficción

En *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf manifiesta que no es posible contar la verdad sobre el sexo: «When a subject is highly controversial –and any question about sex is that– one cannot hope to tell the truth. One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold» (Woolf, 1929, p. 4). Consciente de la importancia de la conclusión de Woolf, sostengo, sin embargo, que el término «sexo», derivado de la palabra latina *sexus* que «significa ‘división’» (Stryker, 2017, p. 63), describe, para los propósitos de la presente investigación y en relación con los personajes del mundo diegético, la división de la capacidad reproductiva «entre distintos cuerpos individuales» (Stryker, 2017, p. 64), «cuerpos habitables» (Stryker, 2017, p. 46), o «cuerpos parlantes» (Preciado, 2002, p. 18) de personajes que pertenecen a especies que «se reproducen de forma sexual» (Stryker, 2017, p. 63).

De modo similar, el narrador de *Testo Yonqui* (2008) afirma que no hay «una verdad anatómica independiente de los ejercicios culturales de repetición coercitiva que nos conducen a ser hombres o mujeres» (Preciado, 2008, p. 261). Teniendo en cuenta las afirmaciones anteriores de Paul B. Preciado, para los propósitos de la presente investigación, se entiende el término «género», derivado de la voz latina *genus* «que significa ‘clase’ o ‘tipo’» (Stryker, 2017, p. 43) como una jerárquica «organización social» (Stryker, 2017, p. 43) de los cuerpos de los personajes «en distintas categorías» (Stryker, 2017, p. 43) basadas en un «conjunto de creencias y prácticas culturales sobre el significado del sexo biológico» (Stryker, 2017, p. 64) en el mundo diegético del texto cienciaficcional.

Hay un «carácter radicalmente tecnoconstruido, irreductiblemente múltiple, plástico y mutable» (Preciado, 2008, p. 151) entre las identidades de género de los personajes de los mundos diegéticos de la ciencia ficción. No hay, en el contexto cienciaficcional, «dos sexos, sino una multiplicidad de configuraciones genéticas, hormonales, cromosómicas» (Preciado, 2008, p. 178) para la producción –proceso extrapolativo del nivel C– de un personaje «plástico y sexualmente polimorfo que puede transformarse intencionalmente en femenino [y] masculino» entre otros estados (Preciado, 2008, p. 205). Dado lo anterior, entiendo por el término «personaje transgénero» un «agente ficcional» (Doležel, 1997, p. 86) cuyo «conjunto de propiedades» (Doležel, 1997, p. 86) en el mundo diegético del texto cienciaficcional, incluye lo siguiente: (1) el acto de transgredir «el sexo asignado en el nacimiento»

(Platero, 2017, p. 9); (2) el acto de transgredir «los roles asignados con la asignación de un sexo en el nacimiento» (Platero, 2017, p. 13); (3) el acto de distanciarse «del género que le asignaron al nacer» (Stryker, 2017, p. 27) y de atravesar «los límites construidos por su cultura para definir y contener dicho género» (Stryker, 2017, p. 27).

Añado que, en el mundo diegético del texto cienciaficcional, el personaje transgénero participaría en (1) la transgresión del «sexo asignado [al personaje] en el nacimiento» (Platero, 2017, p. 9); (2) la transgresión de «los roles asignados [al personaje] con la asignación de un sexo en el nacimiento» (Platero, 2017, p. 13); (3) la transgresión del género asignado al personaje al nacer; y (4) la transgresión de «los límites construidos por su cultura para definir y contener dicho género» (Stryker, 2017, p. 27).

Como señala Stryker, los significados del término «transgénero» «se encuentran en construcción» (Stryker, 2017, p. 27). Para los propósitos de la presente presentación del concepto del acontecimiento transgénero en el diegético mundo cienciaficcional como herramienta heurística y categoría del análisis, elijo utilizar el término «transgénero» como noción aglutinadora o «paraguas de uso amplio»¹¹⁰ (Platero, 2017, p. 9). Lo hago con el fin de designar al término «el más amplio espectro imaginable de prácticas e identidades de género variante» (Stryker, 2017, p. 70), y englobar «todas las formas de expresión de género e identidad no normativas» (Stryker, 2017, p. 206) para el análisis de los replanteamiento socioculturales aparentes en los mundos diegéticos de los textos cienciafccionales. Incidentalmente, en su artículo, «I Went to Bed With My Own Kind Once: The Erasure of Desire in the Name of Identity» (2006) el antropólogo David Valentine concluye que el término «transgénero» nombra una categoría ponderosa para

¹¹⁰ Dado que, en estudios futuros, pretendo utilizar el marco teórico del acontecimiento transgénero y cienciaficcional para comparar las implicaciones del entrelazamiento intrigante entre el acontecimiento transgénero y el marco cienciaficcional en textos de cf escritos en inglés (principalmente *Wild Seed*) y textos de cf escritos en español (principalmente el texto argentino, «Los embriones del violeta») es imprescindible establecer, aunque brevemente, la siguiente distinción terminológica: En castellano, el término de carácter inclusivo, «aglutinador o paraguas de uso amplio» (Platero, 2017, p. 9) para el acto de transgredir el sexo y el género por una cultura asignado en el nacimiento ha sido «transexual» y no «transgénero» (Platero, 2017, p. 9). En resumen, R. Lucas Platero dice: «Si nos fijamos en la palabra *travesti*, en la Argentina actual es un término autorreclamado por sus protagonistas para la lucha política y social (Berkins, 2003), mientras que en el estado español su uso fue más frecuente antes de los años ochenta, y ahora ha sido relegado a una actividad ligada al *crossdresser*. Lo mismo ocurre con transexual y transgénero, que tienen un uso radicalmente distinto en inglés que en español; el término aglutinador o paraguas de uso amplio y que ha tratado de ser inclusivo en los Estados Unidos ha sido desde los años noventa transgénero (*transgender*), mientras que en castellano ha sido transexual (*transsexual*), y más tarde trans (y puede que también trans* con asterisco), sin hacer demasiadas distinciones entre quienes hacen modificaciones corporales y quienes no (Platero, 2014; Missé y Galofre, 2015). En inglés, *transsexual* se ha ido reservando para señalar a aquellas personas que han hecho modificaciones corporales, frente a *transgender*, que no necesariamente se identifica con tales modificaciones o con un tránsito medicalizado al uso. El término transgénero en español ha sido menos usado, si bien quizás se ha hecho un uso más politizado» (Platero, 2017, p. 9).

la organización de identidades sociales y médicas, antes vistas como separadas, que incluye a los «transsexuals, cross-dressers, drag queens and intersex people», pero no se limita a estos (Valentine, 2006, p. 409).

Haber expuesto lo anterior, clarificado el estado de la cuestión de la utilización analítica del término «transgénero», y expuesto su definición en conexión con el prefijo «trans» en concordancia con los argumentos de Stryker, Platero y Preciado, ahora presento términos de importancia relacionados con el análisis del acontecimiento transgénero del mundo diegético de la ciencia ficción. El glosario a continuación puede servir para estudios futuros y la organización del análisis de las implicaciones literarias y socioculturales del carácter cienciaficcional de los acontecimientos transgénero. También puede servir para un análisis del inherente carácter transgénero de los textos de la ciencia ficción.

Anexo 3.1. Glosario de la metamorfosis de la morfología social y la literatura de ciencia ficción

Por al «**acontecimiento transgénero del mundo diegético de la literatura de ciencia ficción**» entiendo un acto-práctica practicado por parte del personaje de una plasticidad del cuerpo-prótesis y vestidura que desobedece un régimen regulatorio que regiría el cuerpo-prótesis y vestidura del personaje en un texto regido por la poética suviniana y los niveles A, B y C.

En el mundo diegético del texto cienciaficcional, el «**género binario**» es un «conjunto de creencias y prácticas culturales» (Stryker, 2017, p. 64) que fomenta la «idea de que existen únicamente dos géneros sociales –hombre y mujer– basados en dos y únicamente dos sexos –macho y hembra» (Stryker, 2017, p. 41). Incidentalmente, en su estudio «Are Lesbians Women?», el filósofo Jacob Hale concluye que el género binario –concepto analizado, en el caso del estudio de Hale, en relación con el funcionamiento del fáctico mundo extradiegético– asevera las afirmaciones contradictorias siguientes: (1) en el caso del género humano, hay solamente dos categorías, lo masculino y lo femenino (Hale, 2006, p. 287); (2) el género binario es fijo, invariable y natural (Hale, 2006, p. 287); y (3) los actos que desobedecen el género binario son cómicos, teatrales o patológicos (Hale, 2006, p. 287).

Cabe apuntar que el problemático concepto del «género binario» podría estar utilizado, en estudios posteriores, para el análisis de las implicaciones socioculturales de

los saltos entre sexos ejecutados por los personajes parahumanos de la novela cienciaficcional, *Wild Seed* (Butler, 1980), mutantes que incluyen, entre sí, el antagonista, Doro y la protagonista, Anyanwu. Conviene subrayar que la noción del «género binario» figura prominentemente en la caracterización de los planes del cruel y confundido comandante interestelar de «Los embriones del violeta» (Gorodischer, 1987) para la ejecución sumaria de las mujeres transgénero del planeta Salari II.

El «**rol de género**» es «las expectativas de comportamiento y actividad adecuadas» (Stryker, 2017, p. 56) para el personaje como «miembro de un género concreto» (Stryker, 2017, p. 56) del mundo diegético y sus sociedades cienciafccionales.

Es posible, tanto en el mundo extradiegético del lector como en los mundos diegéticos de los textos de la cf, «to become a being whom neither *man* o *woman* truly describes» (Judith Butler, 1990, p. 173), y por consiguiente, el concepto de la «**presentación de género**» es el acto, realizado por el personaje cienciaficcional, de «mostrarse y actuar como la propia cultura [del texto] espera de un hombre o de una mujer», o inversamente, es el acto realizado por el personaje de «presentarse de un modo que visibilice la no conformidad de género» (Stryker, 2017, p. 55).

En relación con la caracterización de los conceptos de identidad, rol y presentación de género, Judith Butler en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) sostiene lo siguiente: «the action of gender requires a performance that is repeated» (Judith Butler, 1990, p. 191) y «gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts» (Judith Butler, 1990, p. 45). Hay intersecciones teóricas entre la estilización sociotecnológica del cuerpo propuesta por Butler y las modificaciones al cuerpo cienciaficcional del personaje incluyendo, por ejemplo, la incorporación corporal de prótesis –nóvum del nivel A en el caso del texto de cf– producido en cooperación con las herramientas y hipótesis de las ciencias imaginarias del nivel B, o en el caso del mundo extradiegético, por las ciencias fácticas.

El cuerpo –o en el anteriormente citado léxico de Preciado, el «cuerpo hablante»– del «**personaje intersexo**» muestra «variaciones sobre la organización más frecuente de la anatomía reproductiva» (Stryker, 2017, p. 60). Dicho esto, recalco la utilidad de la noción de Preciado del «cuerpo hablante» en relación con el análisis antropológico de las anatomías (humanoides o no) de los personajes de los mundos diegéticos de la ciencia ficción dado que dichos cuerpos están –como «objetos literarios» (Suvin, 1979, p. 63)– compuestos por palabras, por actos de habla. Por consiguiente, los cuerpos diegéticos, o *word-bodies*, del texto cienciaficcional son «hablantes» y «hablados».

El «**habitus**» cienciaficcional es la «manera habitual o consuetudinaria» del personaje «de comportarse y modular el cuerpo» (Stryker, 2017, p. 56), y las «formas de comportamiento y estilo» (Stryker, 2017, p. 57) realizadas por el personaje o el modo en que el cuerpo del personaje es utilizado y transformado (Stryker, 2017, p. 57) por parte del personaje y su sociedad. Las transformaciones del **habitus** del personaje cienciaficcional pueden, por ejemplo, incluir las innovaciones sociotecnológicas que remodelan cuerpos ficticios (Preciado, 2002, p. 164) con la construcción-reconstrucción de órganos, objetos o prótesis quitados, agregados o reubicados (Cromwell, 2006, p. 518).

Por ejemplo, en *Orlando: A Biography* (1928) y *Three Guineas* (1938), Virginia Woolf sostiene que: (1) «[clothing] serves to advertise the social, professional, or intellectual standing of the wearer» y «fulfills the same function as the tickets in a grocer's shop» (Woolf, 1938, p. 137); (2) «different though the sexes are, they intermix» (Woolf, 1928, p. 123); y (3) «in every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above» (Woolf, 1928, p. 123).

Sostengo que la práctica, por parte del personaje cienciaficcional, de «**drag**» es la utilización de «vestimenta asociada con un género o actividad concreta, a menudo llevada de forma paródica, consciente o teatral» (Stryker, 2017, p. 66). En relación con la producción del análisis práctico del acontecimiento textual del mundo diegético de las extrapolaciones sociotecnológicas de la literatura de ciencia ficción, el «**bio-drag**» incluye la utilización, por parte del personaje, de macro y microprostéticas (Preciado, 2008, p. 131) tanto mecánicas como farmacológicas como forma del «travestismo molecular» (Preciado, 2008, p. 137) posibilitado, en la cf, por los avances científicos diegéticos. El concepto de «**cross-dressing**» será, durante el análisis posterior, entendido como «un término que describe de forma neutra la práctica de llevar ropa atípica de un determinado género» (Stryker, 2017, p. 42) y «una forma de combatir o distanciarse del género social asignado al nacer» (Stryker, 2017, p. 42). Clarifico que la práctica de *cross-dressing* puede ser una «práctica teatral (ya sea cómica o dramática), parte de la moda o la política (como lo fue la decisión de la mujer de llevar pantalones), parte de las ceremonias religiosas o parte de la celebración de festivales o festejos públicos» (Stryker 2017: 42). Es muy importante clarificar que los personajes «transgénero o transexuales que visten conforme la moda de género al que creen pertenecer no [son] *cross-dressers* ni travestidos, sino simplemente vestidos» (Stryker, 2017, p. 42).

La «**morfología**» del personaje cienciaficcional es el conjunto de «características físicas representativas del género» (Stryker, 2017, p. 62) en el mundo diegético del texto de la cf. La morfología de un personaje puede, por ejemplo, modificarse «mediante cirugía, hormonas, ejercicio, vestimenta» (Stryker, 2017, p. 61) y otros métodos, procedimientos producidos por los sistemas de indagación de las ciencias imaginarias del nivel B. Las metodologías morfológicas de la ciencia ficción, pueden, por ejemplo, poner «en marcha el proceso de construcción tectónica del cuerpo» mientras «los órganos, los tejidos, los fluidos y, en último término, las moléculas, se transforman en materias primas a partir de las cuales se fabrica una nueva apariencia de naturaleza» (Preciado, 2008, p. 140).

Las «**características sexuales secundarias**» del personaje son los rasgos físicos asociados «con el potencial genético sexual o reproductivo» incluyendo, por ejemplo, «la distribución de la grasa corporal, los patrones de crecimiento de vello o el tamaño corporal general» (Stryker, 2017, p. 62). Las características sexuales secundarias son «la parte de la morfología» que sirven como «signos' corporales» (Stryker, 2017, p. 62) leídos para la adivinación del sexo, la atribución de un género y la asignación de una categoría social (Stryker, 2017, p. 62) en el mundo diegético.¹¹¹

Los «**personajes de género no conforme, queer o no binario**» no se adaptan «a las nociones binarias de alineación de sexo, género, identidad de género, rol de género, expresión o presentación de género» (Stryker, 2017, p. 55) de las sociedades cienciafccionales y tecno-revolucionarias del mundo diegético, y como resultado, «rechazan las asignaciones hombre y mujer como imposiciones normativas» (Preciado, 2008, p. 86). El «**personaje agénero**» afirma «no poseer identidad de género más que una identidad de género en desacuerdo con el género asignado al nacer» (Stryker, 2017, p. 40).

El «**hombre transgénero**» o «**hombre transexual**» del mundo diegético del texto cienciaficcional es un personaje asignado el género femenino al nacer pero que se considera hombre y que se presenta como tal (Stryker, 2017, p. 68). La «**mujer transgénero**» o «**mujer transexual**» del mundo diegético del texto cienciaficcional es

¹¹¹ En relación con la afirmación anterior de Stryker, Brian Attiebery, en su estudio *Decoding Gender in Science Fiction* (2002), asevera lo siguiente: (1) «Both gender and science fiction [...] can be seen as codes: cultural systems that allow us to generate forms of expression and assign meanings to them» (Attiebery, 2002, p. 2) y (2) «Whenever we call something a code, we are implicitly making a comparison between it and language. We begin to look for individual “words” or signs; we expect to find a “grammar” for organizing those signs; we identify social and linguistic contexts within which those signs have meaning, and we interpret or “translate” individual “messages”» (Attiebery, 2002, p. 2).

un personaje asignada el género masculino al nacer pero que se considera mujer y se presenta como tal (Stryker, 2017, p. 68).

Anexo 3.2. Ejemplificación de la metamorfosis de la morfología social del mundo diegético

Para establecer mejor tanto una organización retórica aceptable como un hilo argumental claro durante el curso del epígrafe presente, enfoco mi análisis en los actos de metamorfosis de morfología social realizados por los protagonistas parahumanos de *Wild Seed*, los mutantes, Anyanwu de Onitsha y Doro de Kush. Conviene subrayar que mi utilización anterior del término «parahumano» se basa en *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction* (2007), donde Prucher define el término como: «subhuman or superhuman; (of a being) derived or evolved from ordinary humans» (Prucher, 2007, p. 145).

Subrayando la relevancia del término «parahumano» mientras tomo en cuenta términos relacionados como «mutante», «metahumano» y «transhumano» para el fin de un análisis más claro de los acontecimientos y agentes de los argumentos o secuencias narrativas¹¹² de *Wild Seed*, sostengo que la fuerza, agilidad física insólita, longevidad, curación instantánea y metamorfosis anatómico de Anyanwu de Onitsha, y el don de habitar cuerpos ajenos disfrutado por el antagonista Doro de Kush, sirven como evidencia textual de productos de procesos de evolución que, entre sí, han producido entes mutados tanto éticos (en el caso de Anyanwu) como amoral (en el caso de Doro) clasificables como «parahumanos». Como veremos, dichos mutantes hacen uso de sus mutaciones para la realización de metamorfosis de morfología social entre otros fines. En el texto de *Wild Seed*, abundan ejemplos de este.

¹¹² Después de haber defendido definiciones del argumento cienciaficcional y haber utilizado el término «argumento» para la descripción de los acontecimientos de las ficciones consideradas, veo prudente, en este epígrafe, la incorporación el término «secuencia narrativa» como sinónimo del término «argumento». Dicha incorporación terminológica tiene origen en la ponencia, «El horror que cayó del cielo: tentáculos que atraviesan fronteras entre cine y literatura» de David Hidalgo Ramos durante el *Congreso sobre arte, literatura y cultura gótica urbana VI* (Octubre 2017) en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Durante el curso de dicha ponencia, Hidalgo argumentó lo siguiente: «Terror y horror son dos estados de una misma secuencia».

Presento primeramente la función de las transformaciones de los protagonistas parahumanos, Anyanwu de Onitsha y Doro de Kush. Durante el epígrafe, podría utilizar para referirme a la protagonista, Anyanwu, términos como «la protagonista» o «la heroína», consciente de que referirme a Anyanwu como «el personaje», «el protagonista» o «el héroe» de *Wild Seed* sería también posible. De modo similar, para hacer referencia a Doro podría utilizar términos como, «el protagonista» o «el villano», mientras reconozco la posibilidad productiva de referir a Doro con términos, títulos y pronombres femeninos.

Por consiguiente, en los comienzos de *Wild Seed* en el año diegético de 1690, residiendo en una finca aislada en una casa pequeña rodeada por una muralla de tierra roja en la frontera de Benín en los territorios rurales de Onitsha, Anyanwu, quien en este entonces textual tiene –gracias a sus mutaciones regenerativas– más que 300 años (Butler, 1980, p. 11), habita el cuerpo –anatomía descrita por el narrador como «small», «wizened» y «withered» (Butler, 1980, pp. 13/15)– de una anciana. Anyanwu habita dicho cuerpo diminutivo a pesar del hecho siguiente: Anyanwu «could have made herself as large as any man» (Butler, 1980, p. 13) gracias a dones mutantes de metamorfosis corporal y la inclinación marcada de Anyanwu a una alternación recurrente entre los sexos –y entre las especies zoológicos– para la realización de metas socioeconómicas que requiere la utilización de su cuerpo cambiante como uniformes útilmente puestos y quitados.

Dichos cuerpos-uniformes y anatomías-vestimentas por Anyanwu empleados incluyen lo siguiente: (1) el cuerpo prostético anteriormente citado de la sanadora-bruja vieja de la región diegética de Onitsha del siglo XVII; (2) el cuerpo prostético del hombre blanco, esclavista-abolicionista de mediana edad, y hombre lobo de las plantaciones de Avoyelles, Luisiana del siglo XIX, el aristócrata, Warrick (Butler, 1980, p. 182); y (3) el cuerpo prostético de un delfín hembra, buscadora de tesoros marítimos de naufragios olvidados (Butler, 1980, p. 187) –tesoros utilizados posteriormente por Anyanwu para la liberación de mutantes esclavizados. Como en el caso de las canónicas conclusiones de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), el cuerpo de Anyanwu es el escenario de un «performance that is repeated» (Judith Butler, 1990, p. 191) a través del cual Anyanwu produce «the repeated stylization of the body» (Judith Butler, 1990, p. 45) o la estilización recurrente de un cuerpo que, en el caso de la protagonista, habita un mundo diegético cuyas hostilidades históricas incluyen, entre otros genocidios, la esclavitud transatlántica estadounidense.

Después de la experimentación sistemática –un proceso conforme con el nivel B– con sus dones de transformación, dones por ella descubiertos después de una transición dolorosa a la meta-humanidad durante su adolescencia, Anyanwu practica la producción parahumana de cuerpos prostéticos durante las décadas antes del comienzo diegético de *Wild Seed* en 1690. Son cuerpos prostéticos estilizados para la seguridad socioeconómica suya. Son cuerpos utilizados por Anyanwu para frustrar la persistente caza de brujas emprendida por sus vecinos de Onitsha.

El cambiante cuerpo prostético del mutante, Anyanwu tiene, escondida detrás de las murallas rojas de su finca modesta de los comienzos de la obra, una apariencia venerable, vulnerable, agostada, torcida, pequeña y femenina. Anyanwu forma y habita dicho cuerpo en lugar de realizar la producción –una producción posible gracias a las mutaciones programadas procedentes de la larga experimentación sistemática de la protagonista– de un cuerpo recto, joven, gigantesco, muscular y masculino. A pesar de las multifacéticas encarnaciones de Anyanwu, a pesar de su adopción anatómica de sexos diversos, de edades variadas y de especies zoológicas diversas, a pesar de la formación y habitación de cuerpos prostéticos conformes con la apariencia de la vejez tullida, del enanismo o del gigantismo atlético, a pesar de los cuerpos proteicos por la maleable protagonista encarnados durante *Wild Seed*, Anyanwu, disfruta, sin interrupción, de una fuerza, rapidez y agilidad sobrehumana. Es una fuerza suficiente para, por ejemplo, romper rocas entre sus dedos –una habilidad demostrado a Doro después de su llegada en Onitsha– y una agilidad insólita suficiente para «jump all but the widest of the rivers» (Butler, 1980, p. 30).

En los comienzos del capítulo uno de *Wild Seed*, Anyanwu –entonces disfrazada por la engañosa debilidad aparente del cuerpo prostético de una anciana lesionada– está descubierta por el eugenista mutante, asesino canibalesco y «breeder of witches» (Butler 1980: 29), Doro de Kush. Aunque la propiedad de Anyanwu está aislada de las sospechas violentas de brujería de sus vecinos (y parientes) en Onitsha, Doro ubica la escondida finca amurallada de Anyanwu gracias a lo siguiente: «an impulse, a feeling, a kind of mental undertow pulling at him» (Butler, 1980, p. 6). Dicho esto, conviene subrayar lo siguiente en relación con la clasificación suviniana de *Wild Seed* como cienciaficcional: Aunque los mutantes de *Wild Seed* están, con frecuencia, identificados como «brujos», no hay indicios en el texto de un origen sobrenatural para los poderes de los parahumanos de la trama, pero sí una insistencia repetida de que dichos dones proviene de alteraciones genéticas producidos por los proyectos endogámicos de Doro. A mi juicio, es una

elección narrativa intencionada por parte de Octavia Butler para garantizar la cienciaficcionalización del contenido de su texto.

El impulso geográfico de Doro –una habilidad genética de rastreo telepático utilizado por Doro para la localización de mutantes a lo ancho de continentes– revela al antagonista de forma involuntaria la ubicación geográfica de humanos quien han sufrido mutaciones, y quienes, como resultado de dichas alteraciones, han desarrollado habilidades sobrehumanas. El don de rastreo de Doro también puede ubicar mutantes sin habilidades sobrehumanas, pero con el peligroso potencial genético para el desarrollo de poderes parahumanos después de un proceso de transición dolorosa y (en muchos casos) mortífera. El don de Doro puede también ubicar mutantes sin habilidades que exceden lo humano, pero provistos de la potencial genética de producir poderes parahumanos en sus descendientes después de generaciones de endogamia forzada orquestada por las violaciones de Doro y sus agentes¹¹³.

En el momento de la llegada en la nación africana de Onitsha en el siglo diecisiete diegético de *Wild Seed* por el indómito Doro de Kush –una incursión solitaria guiada por el anteriormente descrito don de rastreo de Doro– Anyanwu, entonces habitando el cuerpo prostético de una anciana, se transforma. Obligada por el mutante amoral y inmortal, Doro a manifestar «her greatest difference, the shape changing» (Butler, 1980, p. 12) bajo amenaza de secuestro o asesinato –una amenaza dirigida por Doro tanto a la protagonista, Anyanwu, como a sus parientes mutantes en la región de Onitsha– Anyanwu modifica el aspecto externo y funcionamiento interno de su cuerpo con el fin de satisfacer la curiosidad eugenista de Doro.

Incidentalmente, dicha exposición de poder parahumano por parte del mutante, Anyanwu durante los comienzos de la novela, *Wild Seed* está motivada por la suposición errónea de Anyanwu de que una muestra de habilidad sobrehumana y obediencia al invasor Doro aseguraría la seguridad de sus parientes en la región. Desafortunadamente, la colaboración de Anyanwu durante el primer capítulo de *Wild Seed* en los proyectos de endogamia mutante de Doro es inútil. En los capítulos posteriores, descubrimos que Doro, después de su secuestro de Anyanwu, vuelve clandestinamente a Onitsha, la región natal

¹¹³ La meta de Doro –una ambición imperial declarada con impunidad durante los comienzos de la secuela, *Mind of My Mind*– es el establecimiento sanguinario de un imperio racial. Es un imperio, después de su fundación, defendido por los soldados de una aristocracia mutante y por Doro regido con autoridad absoluta. El asesinato y la violación endogámica de los descendientes de Doro a lo largo de sus cuarenta siglos de vida son –entre las garras fantasmales del maquiavélico Doro– meros medios para la satisfacción de su obsesión implacable con el establecimiento de un imperio mutante.

de Anyanwu, para realizar una campaña de secuestro generalizado de los numerosos descendientes de Anyanwu en Onitsha. Haber esclavizados dichos descendientes mutantes para la propagación de su emergente imperio racial, Doro establece una plantación en el territorio norteamericano de Carolina del Sur. Allí los descendientes de Anyanwu están obligados –bajo amenaza de ejecución– de casarse entre sí para la producción de descendencia mutada con características insólitas –como, por ejemplo, en el caso con las mutaciones de maleabilidad de la matriarca mutante y sobrehumana secuestrada, Anyanwu– para el éxito del imperio incipiente de Doro¹¹⁴.

Durante su trágico encuentro inaugural en el capítulo uno de *Wild Seed*, Anyanwu confirma la sospecha de Doro de que «[t]he face she [Anyanwu] was wearing was not her true face» (Butler, 1980, p. 10), y que su cuerpo prostético era, según las conclusiones por Doro articuladas, «a lie» (Butler, 1980, p. 12). Desafiada por el invasor Doro a poner a prueba sus poderes de metamorfosis, Anyanwu, entonces habitando el cuerpo de una anciana, usa los poderes otorgados por su mutación para reformular y reparar su cuerpo prostético. Dispuesta a obedecer Doro con el fin fallido de la preservación de sus parientes en la región de Onitsha, escondida detrás de las paredes de su casa modesta, y por Doro observada con atención ávida, Anyanwu emprende la transformación siguiente:

[Anyanwu] began to rub her hands. The hands were bird claws, long-fingered, withered, and bony [...] they began to fill out, to grow smooth and young-looking. Her arms and shoulders began to fill out and her sagging breasts drew themselves up round and high. Her hips grew round beneath her cloth [...] she touched her face and molded away her wrinkles. An old scar beneath one eye vanished. The flesh became smooth and firm, and the woman startlingly beautiful [...] looking not yet twenty (Butler, 1980, p. 16).

Por los dones de su diferencia, Anyanwu repara, y en el acto reforma su cuerpo prostético. Es un cuerpo identificado tanto por Anyanwu como por Doro como femenino. Anyanwu, por los dones de su diferencia genética, produce y habita un cuerpo joven identificado por Doro como femenino. Anyanwu, durante su entrevista con su secuestrador, también emprende otra transformación, o en las palabras del narrador,

¹¹⁴ Como hemos visto, la figura de Doro de Kush es un antagonista motivado –una motivación compartida con los personajes quienes son por su plan inescapablemente implicados– por la realización de un proyecto que abarca –entre sus ambiciones internacionales– colonias de zootécnica eugenésica en África como en las americanas. La meta de dichas colonias (pueblos poblados por humanos y mutantes) es el refinamiento de habilidades sobrehumanos entre los habitantes secuestrados. Son habilidades que incluyen, por ejemplo, la telepatía, la telequinesis y la curación-regeneración.

Anyanwu «began molding her malleable body into another shape» (Butler, 1980, p. 16). Durante el proceso proteico de su segunda transformación, Anyanwu declara lo siguiente:

I [Anyanwu] took animal shapes to frighten my people when they wanted to kill me [...] I became a leopard and spat at them. They believe such things, but they do not like to see them proved. Then I became a sacred python, and no one dared to harm me. The python shape brought me luck. We were needing rain then to save the yam crops, and while I was a python, the rains came. The people decided my magic was good and it took them a long time to want to kill me again (Butler, 1980, p. 16).

En adición a sus exhibiciones públicas de transformación animal para el establecimiento de una tregua para el cese de las hostilidades de sus periódicamente violentos vecinos supersticiosos de Onitsha durante los siglos XIV, XV, XVI y XVII, Anyanwu, después de larga experimentación con su mutado cuerpo cienciaficcional también aguzada sus sentidos como acto de defensa-propia. Por ejemplo, el narrador nos informa que «Anyanwu's ears and eyes were far sharper than those of other people. She had increased their sensitivity deliberately after the first time men came stalking her, their machetes ready, their intentions clear» (Butler, 1980, p. 6). Incidentalmente, Anyanwu asesinó un grupo de atacantes de Onitsha, un fanático banda armada de siete cazadores de brujas. Enigmáticamente, Anyanwu asuma responsabilidad por el asalto concluyendo que era ella misma quien había provocado el incidente por no haber encontrado antes –por experimentación o, dicho de otro modo, por instrumentos-sistemas de indagación del nivel B a su disposición en su región preindustrial– la forma de modificar sus sentidos para dejarlos más sensibles a factores externos.

De modo similar, Anyanwu describe, durante su entrevista con Doro, su cuidadosamente adquirida resistencia al veneno, una resistencia desarrollada en preparación para varios juicos de brujería invocados por los residentes de Onitsha que incorporaron tragos envenenados. A pesar de su lealtad firme y familiar, Anyanwu «had been fed poison in the test for witchcraft» (Butler, 1980, p. 7) por sus propios parientes de Onitsha (Butler, 1980, p. 11).

Durante la narración anteriormente citada de sus transformaciones en leopardo y pitón, Anyanwu emprende otra metamorfosis de morfología social. El narrador nos informa que Anyanwu, observada mientras tanto por Doro, se convirtió en «a small, well-muscled man» (Butler, 1980, p.16) con «large too-clear eyes [in] her young man's face» (Butler, 1980, p. 17). Haber transformado el cuerpo prostético viejo, tullido, enano y arrugado (Butler, 1980, p. 13) de una anciana cicatrizada en un joven cuerpo femenino,

(Butler, 1980, p. 16), Anyanwu después produce y habita, como otra demostración de sus dones mutantes, un cuerpo descrito por Doro como «thoroughly male» (Butler, 1980, p. 17).

Dicha manifestación de anatomía masculina en un cuerpo anteriormente descrito por Doro como femenino, ocurre durante la narración de Anyanwu de sus transformaciones en leopardo y pitón. Son, según Anyanwu, transformaciones animales –tanto mamífero como reptil– realizadas, como hemos visto, para desanimar los impulsos asesinos de los mismos parientes de Onitsha que Anyanwu intenta proteger por su obediencia a Doro durante su entrevista y secuestro subsecuente en el comienzo de *Wild Seed*.

Haber realizado una demostración de sus dones de diferencia en un cuerpo cambiante descrito por Doro como masculino, Anyanwu –«still in her male guise» (Butler, 1980, p. 18)– aclara la capacidad reproductiva de su cuerpo mutante. Durante la entrevista del avaricioso Doro –un antagonista ansioso por la incorporación de Anyanwu en los proyectos eugenésicos de un imperio mutante incipiente– Doro pregunta: «Could you [Anyanwu] father a child?» (Butler, 1980, p. 17). Como respuesta, Anyanwu declara que –con la formación completa de un cuerpo anatómicamente masculino– ella puede engendrar descendencia, indicando que su cuerpo aparentemente masculino es, en ese entonces, estructuralmente disfuncional al nivel reproductivo.

Anyanwu afirma que –durante una vida que abarca tres siglos, dos periodos de esclavitud, múltiples matrimonios con esposos y parejas femeninas– ella ha formado cuerpos masculinos con que ella ha engendrado descendencia femenina, o en las palabras de la protagonista proteica, «only girl children» (Butler, 1980, p. 17). Anyanwu afirma que –durante sus tres siglos de residencia en Onitsha– ella ha habitado cuerpos de función reproductiva femenina, y ha dado a luz a cuarenta y siete niños con la colaboración de diez esposos (Butler, 1980, p. 23). Conviene subrayar, como hemos visto, que Doro esclaviza dichos cuarenta y siete y su descendencia para la formación de pueblos-plantaciones de ganadería humana-mutante en los territorios de Carolina del Sur.

Después de un estudio cuidadoso de lo que es, por el narrador, denominado, «her [Anyanwu's] muscular young man's body» (Butler, 1980, p. 23), Doro ordena la transformación de Anyanwu en mujer o, en las palabras de Doro, «become a woman again» (Butler, 1980, p. 23). Doro después prometa lo siguiente: «I [Doro] can show you [Anyanwu] children you will never have to bury» (Butler, 1980, p. 23) y «I [Doro] will

give you [Anyanwu] children of your own kind» (Butler, 1980, p. 23). Anyanwu se convierte en mujer y, según el narrador, «began to grow breasts» (Butler, 1980, p. 24).

La entrevista con Doro concluida y el secuestro y esclavización de Anyanwu confirmada, Anyanwu, entonces habitando un cuerpo en apariencia y función reproductiva femenina, acepta el demoniaco Doro como esposo. Es una elección deplorable de un esposo detestable tal vez explicable bajo el principio de «reproductive futurity» (Canavan, 2016, p. 26) presentado por Gerry Canavan en su estudio *Octavia E. Butler (2016) de Modern Masters of Science Fiction*¹¹⁵. Según Canavan, el principio del porvenir reproductivo domina, en sus palabras: «many of Butler's novels; because the future can only exist if there are people to live in it» (Canavan, 2016, p. 26). Canavan también concluye lo siguiente: «many of [Octavia E. Butler's] 'survivor' heroines are forced to make terrible compromises and endure unthinkable hardships in the name of children, in hopes that at least some future will exist» (Canavan, 2016, p. 26).

En el caso de las transformaciones de Anyanwu –una progresión polimórfica de metamorfosis de morfología social que ha incluido la formación, entre los siglos XIV y XVII, de humanoides anatomías masculinas y femeninas– identifico los actos de Anyanwu como prácticas de plasticidad relacionadas, entre sí, con la reorganización y reparación de órganos y tejidos, de hormonas y huesos para el propósito de la interpretación (y replanteamiento) por parte de Anyanwu de papeles socioeconómicos – y sus vestiduras, uniformes, títulos, nombres y pronombres– durante la larga sobrevivencia subversiva de la «bruja» cienciaficcional, Anyanwu.

De modo similar, en el siglo XIX en Avoyelles Parish, Luisiana –ubicación diegética de «Book III: Canaan» de *Wild Seed*– Anyanwu, provista de dones de maleabilidad mutante, monta una «insurrección de género» (Preciado, 2008, p. 75) durante que la protagonista forma y habita el blanco cuerpo aristocrático de Edward Warrick. Mientras tanto, en los bosques fangosos de la plantación de Warrick, Anyanwu forma y habita el cuerpo «plástico y sexualmente polimorfo» (Preciado, 2008, p. 205) de un perro humanoide descrito por el narrador como «large black dog» y «werewolf» (Butler, 1980, p. 185). El cuerpo canino encarado por Anyanwu sirve para la protección

¹¹⁵ *Modern Masters of Science Fiction* es una serie publicada por la University of Illinois Press y editado por Gary K. Wolfe, autor de *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship*, un estudio de importancia en la organización del concepto del texto cienciaficcional durante capítulos anteriores.

de las propiedades de Warrick contra las incursiones de los vecinos esclavistas de las plantaciones contiguas de Avoyelles Parish.

Mientras que ella habita el construido cuerpo prostético de Warrick, Anyanwu produce prole mutante con la cooperación de su esposa parahumana, Denice –un personaje provisto del poder de ver «ghosts» (Butler, 1980, p. 195). En su descripción detallada del poder aparentemente paranormal otorgado a Denice por su mutación genética, Anyanwu explica que Denice «could see people's past lives when she touched them» (Butler, 1980, p. 197) y observar –aunque involuntariamente– los acontecimientos pasados de los edificios en que ella entró. Denice, por ejemplo, vio «a child running, clothing afire» en un edificio donde, según Anyanwu, «two, ten, twenty years before a child would have burned to death» (Butler, 1980, p. 197). En suma, Anyanwu alterna entre la encarnación de cuerpos femeninos y masculinos durante su matrimonio con la vidente cienciaficcional, Denice. Como el esposo-esposa de Denice, Anyanwu puede habitar –gracias a su cambiante cuerpo-laboratorio– cuerpos ajenos. Mientras tanto Denice puede ver –si no las posibilidades fisiológicas y patologías anatómicas actuales de los demás como en el caso de Anyanwu– los acontecimientos pasados en que han figurado los cuerpos y las edificaciones que rodean a ella.

Dicho esto, sostengo que la mutación del personaje-esposa Denice y las visiones insólitas suyas que resultan de dicha mutación genética son –siguiendo los criterios para un nóvum cienciaficcional de la poética suviniana y los niveles A, B y C– los fenómenos menos explicables, menos materiales y menos racionales de los diversos poderes parahumanos presentados durante *Wild Seed*. Añado que Denice, personaje del siglo XIX diegético de la obra, también sirve las novelas *patternist* –una secuencia narrativa por Butler llamada *patternist* por la red telepática o «*the pattern*» por Mary Larkin creada– como antepasado de Jan Sholto, personaje del siglo XX de *Mind of My Mind*, secuela cronológica de *Wild Seed*. Jan Sholto, provista de poderes provenientes del código genético de Denice denominados por la narración como «psychometry» (Butler, 1977, p. 409) utiliza su mutación heredada para crear «learning blocks» (Butler, 1977, p. 409). Dichos bloques de aprendizaje son objetos en que información ha sido, por la «psychometry» de Sholto, grabada para la educación y entretenimiento de los mutantes de la matriarca-protagonista de *Mind of My Mind*, Mary Larkin.

Dicho esto, también cabe recalcar las variaciones genéricas vistas en la vestidura utilizada por Anyanwu en la Luisiana diegética de «Book III: Canaan». Por ejemplo, en preparación para su prometida ejecución en 1840 por parte de Doro, Anyanwu «dressed

quickly and casually as a man» (Butler, 1980, p. 189) con el fin de evitar lo siguiente: «the layers of tight clothing women were expected to wear» (Butler, 1980, p. 189). Complicando la exclusividad de su utilización de vestidura masculina, en los capítulos finales de *Wild Seed*, y durante el transcurso torturador un embarazo forzado del proyecto reproductivo de Doro: «She [Anyanwu] had begun wearing dresses exclusively» (Butler, 1977, p. 249). En Avoyelles Parish, Anyanwu emplea «múltiples biocódigos» (Preciado, 2008, p. 77), códigos adquiridos durante sus largas indagaciones biológicas basadas en instrumentos-sistemas de observación, hipótesis y experimentación, o dicho de otro modo, el nivel B. A mi juicio, dichos biocódigos múltiples funcionan en el texto como «espacios de resistencia» (Preciado, 2008, p. 77) contra «la gestión política y técnica del cuerpo» (Preciado, 2008, p. 26) de Anyanwu por Doro.

Empleando dichos códigos, Anyanwu, por ejemplo, encarna el cuerpo de un delfín de función reproductiva femenina para rescatar «sunken gold from the sea» (Butler, 1980, p. 191). Anyanwu emplea dicho tesoro del delfín para extender las propiedades del «posthuman body suit» (Halberstam, 2006, p. 582) «Warrick». En una confirmación de su papel de investigadora médica, Anyanwu revela que también utiliza el oro por su cuerpo mamífero y marítimo obtenido para construir una biblioteca de «medical books, especially to see what doctors are doing» (Butler, 1980, p. 191). Anyanwu, con la riqueza por su cuerpo delfín obtenida, también compra esclavos de los mercados de Luisiana del siglo XIX para después liberarlos, o en el caso de individuos mutados, invitarlos a residir en las propiedades de Warrick bajo la protección del antes mencionado hombre lobo. Gracias a la insurrección inherente en la compra de tierra y la liberación de esclavos por Anyanwu –actos posibles gracias a la plasticidad del cuerpo-prótesis de la heroína– una mujer (dos veces esclava y de origen africana) se convierte en una de las terratenientes principales y abolicionistas más audaz de la Luisiana diegética de la obra.

Por ende, sostengo que las metamorfosis de Anyanwu son una transformación informada por las «tecnologías de los cuerpos sexuados» (Preciado, 2008, p. 21) mientras el cuerpo de la protagonista es –bajo su manejo mutante meticuloso– un artilugio, un instrumento-sistema de indagación, una herramienta de hipótesis y experimentación adquirida después de una transición violenta a la parahumanidad durante su adolescencia en Onitsha en el siglo XIV. Es una transición descrita de la siguiente manera: «a violent, terrible sickness during which she [Anyanwu] had heard voices» (Butler, 1980, p. 50) y después de que Anyanwu «could look inside herself and control or alter what she saw there» (Butler, 1980, p. 51). Después de su transición, la protagonista-científica hace de

su cuerpo sobrehumano un laboratorio, un experimento vivo y una herramienta mecánica con el fin de la supervivencia suya y la investigación médica.

Ejemplos de las investigaciones médicas realizadas por el cuerpo-artilugio proteico de la protagonista incluyen lo siguiente: En Onitsha en el siglo XIV, Anyanwu «experimented and learned to age herself as her [first] husband aged» (Butler, 1980, p. 51) mientras que en el siglo XVIII la intemporal Anyanwu –adentrando aún más en el campo de la gerontología– «aged herself, her own organs to study the effects of age» (Butler, 1980, p. 175). Como descubrimiento fortuito producto de las indagaciones de Anyanwu acerca de la patología cardiovascular de su esposo Isaac –un mutante telequinético del diegético Wheatley, Nueva York del siglo XVIII de «Book II: Lot's Children»– Anyanwu, *ur*-cardióloga del siglo XIV, «created a potentially dangerous medicine that would open wide the healthy blood vessels he [Isaac] had left, thus relieving the pressure on his [Isaac's] undernourished heart» (Butler, 1980, p. 176). Después de su descubrimiento, después del hallazgo hematológico realizado por Anyanwu y su cuerpo cambiante, Anyanwu, esposa de Isaac gracias a las maquinaciones y amenazas del mutante Doro, administra la sustancia medicinal a su esposo, Isaac, y como efecto, prolonga la vida de él. De modo similar, Anyanwu es, en el argumento, inventora de antibióticos, o en el léxico del siglo XIX diegético, «mold-medicine» (Butler, 1980, p. 126).

Por tanto, el cuerpo de Anyanwu es en «Book II: Lot's Children», como en el antes analizado caso de su metamorfosis en lobo-humanoide en Luisana en «Book III: Canaan», «plástico y sexualmente polimorfo» y capaz de «transformarse intencionalmente en femenino [y] masculino» (Preciado, 2008, p. 205). Dichos estados pueden, para un parahumano de un poder biológico preternatural, incluir la formación del cuerpo de un delfín hembra. Abordo el carguero de Doro durante su penoso viaje transatlántico al pueblo de zootécnica humana de Wheatley, Nueva York en «Book I: Covenant», Anyanwu «became the dolphin whose flesh she had eaten» (Butler, 1980, p. 78). Para el exitoso diseño y encarnación subsecuente por parte de Anyanwu de un «posthuman body suit» (Halberstam, 2006, p. 582), o para la construcción de cuerpos masculinos, femeninos, humanoides y no-humanoides por parte de la protagonista, es –en conformidad de las leyes de verisimilitud autónoma del texto– necesario consumir tejidos del cuerpo que la protagonista pretende copiar.

Cabe apuntar que el funcionamiento –en el mundo diegético de *Wild Seed*– de la formación y transformación de cuerpos requiere la consumación de materia genética

proveniente del cuerpo ajeno después, por Anyanwu, copiado. Es una excentricidad del *world-building* de las extrapolaciones del nivel C de las composiciones de Octavia Butler también prominente en la formación y la función de los mundos diegéticos de la trilogía, *Lilith's Brood*. Por ejemplo, en *Imago*, tercera novela de *Lilith's Brood*, trilogía originalmente titulada *Xenogenesis*, el protagonista posthumano, Jodahs Iyapo Leal Kaalnikanjlo –un héroe de cuatro brazos y miembro del tercer sexo reproductivo de los Oankali, una raza alienígena invasora– tiene a su disposición, como ingeniero genético intergaláctico, un órgano extraterrestre ubicado entre sus dos corazones. Dicho órgano está por Jodahs empleado para realizar el almacenamiento de células capturadas durante la recolonización de las biosferas de una Tierra diegética restaurada por la tecnología biológica de los Oankali después de una guerra humana atómica. Las muestras genéticas de organismos nuevos descubiertos por Jodahs o encontrados por los colonos femeninos y masculinos del grupo reproductivo de Jodahs están introducidas al receptáculo órgano de Jodahs. A continuación, las células ajenas de organismos nuevos están por el cuerpo «plástico y sexualmente polimorfo» (Preciado 2008: 205) de Jodahs consumidas. De modo similar, células ajenas están, como en el antemencionado caso de Anyanwu y la carne delfín, consumidas para la subsecuente manipulación genética de dichas materias por parte de Jodahs.

La antes mencionada manipulación genética se hace para la producción –por parte de Jodahs y su grupo reproductivo alienígena– de clones de organismos existentes, para la creación de organismos nuevos, o para la mejora mecánica de organismos existentes gracias a aglomeración genética –cruces controlados por Jodahs– con otros entes. Es una producción por parte de los Oankali de seres corporalmente plásticos y sexualmente polimorfos para la proliferación, la permutación y el equilibrio de la restauración de vida terrestre. Cabe apuntar que la ingeniería posthumana de Jodahs y los Oankali es (por lo menos en apariencia) empática, y es (por lo menos a primera vista) distinta del proyecto sangriento de zootecnia mutante de Doro –un proyecto que pretende, como hemos visto, establecer un imperio racial que el poder del (aparentemente) invencible Doro regiría.

Otra transformación de plasticidad y de polimorfismo sexual controlado por los dones de diferencia genética de Anyanwu incluye la utilización, por parte de la protagonista, de un cuerpo musculo, diminutivo y reproductivamente masculino después de su secuestro en el año diegético, 1690 de la novela *Wild Seed*. Durante la excursión forzada de Anyanwu a la costa Africana occidental, el narrador nos informa: «She [Anyanwu] again wore the guise of a young man» y «[Anyanwu] twisted her cloth around

her and between her legs in the way of a man» (Butler, 1980, p. 24). Dicha transformación representa la utilización de un cuerpo prostético de anatomía aparentemente masculina y implica la utilización significativa de una vestidura masculina, una ropa estilizada – emparejada, mientras tanto, con un cuerpo cambiado reconocido como «masculino» en la África diegética del texto.

Cabe apuntar que Anyanwu explica su utilización de medios de metamorfosis corporal y sartorial con lo siguiente: «People will think before they attack a man –even a small man» y «[It is] somewhat safer as a man» aunque «among African and European slavers, no one was truly safe» (Butler, 1980, p. 37). Tanto el cuerpo-prostético de apariencia «masculina» de Anyanwu como la vestidura «masculina» empleado por Anyanwu durante su excursión forzada son «formas de travestismo» (Preciado, 2002, p. 33), una conclusión que, a mi juicio, requiere una consideración del concepto de masculinidad en el contexto histórico y geográfico del mundo diegético de *Wild Seed*.

Además, las «formas de travestismo» (Preciado, 2002, p. 33) por Anyanwu realizadas incluyen el «bio-drag» (Preciado, 2008, p. 137) y el «travestismo molecular» (Preciado 2008: 137), dado que Anyanwu altera –por sus dones de diferencia y los poderes de su parahumanidad– la apariencia macroscópica de su cuerpo y de su vestidura en combinación con la alteración de las funciones microscópicas de sus órganos. Es, sostengo, un travestismo tanto macroscópico como microscópico que produce –durante, por ejemplo, la excursión forzada a la costa africana del comienzo de *Wild Seed*– una pionera proteica del intersticio socio-biológico, o dicho de otro modo, «a being whom neither *man* o *woman* truly describes» (Judith Butler, 1990, p. 173). Incidentalmente, en Wheatly, New York, Anyanwu –rechazando un matrimonio endogámico ordenado por el demoniaco Doro– emprende una instantánea «insurrección del género» (Preciado, 2008, p. 75) contra la «gestión política y técnica del cuerpo» (Preciado, 2008, p. 26) suyo por parte del pestilente ogro espectral de Kush.

El narrador nos informa que Anyanwu: «disconnected the two small tubes through which her own seed traveled to her womb» (Butler, 1980, p. 114) y «within herself, she [Anyanwu] altered her reproductive organs further, made herself literally no longer a woman, but not quite a man» (Butler, 1980, p. 116). Para los propósitos de una angustiada, abreviada y problemática independencia de los proyectos reproductivos del imperio incipiente de Doro, Anyanwu disuelve y reorganiza su anatomía incluyendo órganos tratados, por Anyanwu, como adornos, como accesorios reemplazados para la estilización del traje-cuerpo, el cuerpo-prótesis de la protagonista que le sirve a ella como una

herramienta mecánica cuya funcionamiento depende de herramientas de índole conceptual provenientes de las indagaciones sistemáticas de la experimentación corporal de Anyanwu llevado a cabo primariamente en la África cienciaficcional de la obra. Son también herramientas del nivel B.

Conviene subrayar que las metamorfosis de Anyanwu también represente la realización de un travestismo de tela y de tejidos en sí tratados por la protagonista como vestimenta. En otras palabras, el cuerpo cambiante de Anyanwu es una construcción por la protagonista producida, un uniforme puesto, quitado y –cuando su mundo diegético lo requiriera– reemplazado. Dicha capacidad representa, por ejemplo, «transformaciones tecnológicas de los cuerpos sexuados y *generizados*» (Preciado, 2002, p. 21) mientras que el travestismo de Anyanwu es una acrobacia anatómica por la protagonista practicada como esposa-madre, como esposo-padre y como reptil-mamífero-humanoide durante los largos siglos de su «insurrección de género» (Preciado, 2008, p. 75) contra las normas de «la gestión política y técnica del cuerpo, del sexo y de la sexualidad» (Preciado, 2008, p. 26) en la África cienciaficcional de «Book I: Covenant 1690», en el pueblo parahumano de Wheatley, New York de «Book II: Lot's Children 1741» y en el distrito diegético de Avoyelles, Luisiana de Book III: Canaan 1840».

En relación con la clasificación (hasta ahora implícita) del Doro dictatorial del texto como «masculino», conviene subrayar la admisión siguiente del mismo: «I've been a woman I-don't-know-how-many times» (Butler, 1977, p. 397). Aunque Doro es, por ejemplo, identificado por Mary Larkin, protagonista parahumana de la secuela, *Mind of My Mind*, como «father» (Butler, 1977, p. 436), como patriarcado de la raza mutante terrestre –una especie gobernada por Larkin después del magnicidio de Doro por parte de Larkin– Doro, durante los cuarenta siglos de su vida vil y viciosa, ha habitado cuerpos de función reproductiva masculina y femenina.

Aunque, en las palabras del narrador, Doro «preferred to steal the bodies of men» (Butler, 1980, p. 14), Doro declara lo siguiente durante del diegético siglo XVII: «I [Doro] have lived for more than thirty-seven hundred years and fathered thousands of children. I have become a woman and borne children» (Butler, 1980, p. 52). Las encarnaciones de Doro incluye, por ejemplo, una sanguinaria historia intercontinental de la ocupación, por parte de Doro, de cuerpos ajenos de función reproductiva masculina y femenina. Es una campaña tanto imperial como espectral que incorpora formas cienciafccionales de travestismo durante que incontables cuerpos-contenedores ajenos están, por el poder parahumano de Doro, puestos para los propósitos odoríferos de Doro, esperpento

milenario del reino africano de Kush. Es un monstruo cuyos cuerpos prostéticos masculinos y femeninos son exosqueletos vehiculares y vestiduras.

En relación con la utilización sartorial por parte de Doro del cuerpo humanoide ajeno como vestimenta, el texto nos informa: Doro «kills men and shrouds himself in their skins» (Butler, 1980, p. 18). Dicho de otra forma, Doro mata a hombres y a mujeres y después se viste en sus pieles. Por ejemplo, durante el anteriormente analizado secuestro de Anyanwu para la incorporación de ella en las colonias mutantes de Doro, o «the seed village he [Doro] was assembling in the British-ruled Colony of New York» (Butler, 1980, p. 21), Doro declara: «I am not the body I wear» (Butler, 1980, p. 31) y «this is not the body I was born into. It's not the tenth I've worn, nor the hundredth, nor the thousandth» (Butler, 1980, p. 11).

Las transiciones corporales de carácter polimórfico realizadas por Doro –ente nacido niño en Nubia dos mil años antes de Cristo– incluyen, por ejemplo, lo siguiente:

(1) la ocupación, a los trece años, del cuerpo de su madre.

(2) la ocupación subsecuente del cuerpo de su padre, un granjero de Nubia (Butler, 1977, p. 335). Durante las primeras transformaciones de Doro en su pueblo agrícola natal de Nubia, después de haber asesinado (aunque accidentalmente) ambos padres por la ocupación de sus cuerpos, y después de su violenta transición adolescente a la parahumanidad, Doro declara: «I ran away from the village wearing the body of one of my cousins –a young girl» (Butler, 1977, p. 335).

En el cuerpo de función reproductiva femenina de su entonces fallecida prima, el desconsolado Doro está capturado por esclavistas egipcias. Después de cincuenta años de asesinatos involuntarios y de demencia amnésica, Doro, entonces con sesenta y tres años, se despierta en un calabozo egipcio habitando el cuerpo ajeno de un hombre. Doro dice: «I came to, wearing the body of a middle-aged man. I was lying on a pallet of filthy vermin-infested straw in a prison» (Butler, 1977, pp. 336-337).

Cabe enfatizar que la ejecución fallida de la mujer meta-humanoide, Mary Larkin, por parte de Doro –un acontecimiento sanguinario proveniente de los capítulos finales *Mind of My Mind*– es un fallido acto polimórfico. Doro, entonces residiendo en el cuerpo de un hombre por él asesinado, intenta apoderarse y habitar el cuerpo femenino de la protagonista, Mary Larkin. Doro falla y muere. De modo similar, Doro –como «breeder of witches» (Butler, 1980, p. 26) e investigador de «human husbandry» (Butler, 1977, p. 300)– roba y reside dentro del cuerpo del entonces difunto colono de Wheatley, New York, Susan (Butler, 1980, p. 245), una mujer con quien Doro, entonces ocupando los

cuerpos de hombres asesinados, había engendrado tres niños. El saqueo del cuerpo femenino de la colona, Susan –una anatomía utilizada como cuerpo-prótesis y vestidura por Doro– es un acto sexualmente polimórfico según los conceptos del epígrafe presente, y es un acontecimiento cienciaficcional según la poética suviniana.

En suma, la metamorfosis milenaria y el polimorfismo prolongado de los cuerpos prostéticos y proteicos del los metahumanos maleables, Anyanwu y Doro son nóvums. Dicho de otro modo, son fenómenos explicables, materiales, racionales y, en los mundos diegéticos de Butler, revolucionarios. Los dones de diferencia de Doro y Anyanwu se basan –según las ciencias imaginarias de los mundos del texto– en mutaciones genéticas provenientes de las largas y torcidas líneas de descendencia creadas por los proyectos endogámicos de zootecnia humana de Doro. Sostengo, en conclusión, que las prácticas polimórficas de Anyanwu y Doro –antagonista identificado por el crítico Canavan como «the African body-swapping Trickster» (Canavan, 2016, p. 32)– funcionan cienciaficcionalmente y, por consiguiente, en concordancia con la poética suviniana y los niveles A, B y C que provienen de ella.

Bibliografía 1: Textos teóricos citados

- Aldiss, B. & Wingrove, D. (1988). *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. London, England: Paladin Books.
- Andersen, H. & Hepburn, B. (2016). Scientific Method. En E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/scientific-method/>
- Aristóteles. (2001). Poétics. En V. B. Leitch (Ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (pp. 90-117). New York, NY: W. W. Norton & Company, Inc.
- Asimov, I. (1981). *Asimov on Science Fiction*. Garden City, NY: Doubleday & Company Inc.
- Asimov, I. (1990). *Cronología de los descubrimientos: la historia de la ciencia y la tecnología al ritmo de los descubrimientos* (V. Villacampa, Trad.). Barcelona, España: Editorial Ariel, S. A.
- Baker, A. (2016). Simplicity. En E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/simplicity>
- Benjamin, W. (1999). Literary History and the Study of Literature. En M.W. Jennings & H. Eiland & G. Smith (Eds.), *Selected Writings, Volume 2: 1927–1934*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Blish, J. (1973). *The Issue At Hand*. Chicago, IL: Advent Publishers Inc.
- Bloch, E. (1995). *The Principle of Hope: Volume One* (N. Plaice & S. Plaice & P. Knight, Trad.). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bould, M. (2009). Introduction: Rough Guide to a Lonely Planet, From Nemo. En M. Bould & C. Miéville (Eds.), *Red Planets: Marxism and Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Brecht, B. (1964). Short Organon for the Theater. En J. Willet (Ed.), *Brecht On Theater: The Development of an Aesthetic* (pp. 179-205). New Delhi, India: Radha Krishna.
- Butler, C. (2012). Modern Children's Fantasy. En E. James & F. Mendlesohn (Eds.), *Cambridge Companion to Fantasy Literature* (pp. 224-235). Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Butler, J. (2007). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, NY: Routledge.

- Butler, O.E. (1998). «Devil Girl From Mars: Why I Write Science Fiction». Recuperado de: http://web.mit.edu/m-i-t/articles/butler_talk_index.html
- Conjetura-refutación. (1986). En W. F. Bynum & E. J. Browne & R. Porter (Eds.), *Diccionario de historia de la ciencia*. Barcelona, España: Editorial Herder.
- Cromwell, J. (2006). Queering the Binaries: Transsituated Identities, Bodies, and Sexualities. En S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 509-520). New York, NY: Routledge.
- Canavan, G. (2016). *Octavia E. Butler (Modern Masters of Science Fiction)*. Champaign, IL: University of Illinois Press.
- Clúa Ginés, I. (2017). *A lomos de dragones: Introducción al estudio de la fantasía*. Ciudad de México, México: Bonilla Artigas Editores.
- Cornwell, N. (1990). *The literary fantastic: from Gothic to Postmodern*. Hertfordshire, England: Harvester Wheatsheaf.
- Croce, Benedetto (2002). *Breviario de Estética: Aesthetica in Nuce*. Madrid, España: Aldebarán Ediciones.
- Csicsery-Ronay Jr., I. (2008). *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Del Toro, G. (2018, febrero 9-15). La forma del agua es la primera película adulta que hago. *El cultural*, (pp. 40-3 & 42-43).
- Dick, P. K. (1990). Preface. En *Paycheck And Other Classic Stories*. New York, NY: Citadel Press Books.
- Doležel, L. (1997). Mimesis y mundos posibles. En A. Garrido Domínguez (Ed.), *Teorías de la ficción literaria*. (pp. 69-94). Madrid, España: ARCO / LIBROS, S.L.
- Eco, U. (2010). *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (L. Baranda & A. Clavería Ibáñez, Trad.). Barcelona, España: Gedisa.
- Eiland, H. & Jennings. M. W. (2014). *Walter Benjamin: A Critical Life*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ferreras, D. F. (1995). *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid, España: Ediciones VOSA SL.
- Ferreras, J. I. (1972). *La novela de ciencia ficción*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Ferreras, J. I. & Díez, J. & Moreno, F. A. (2008). Las verdaderas entrañas de la ciencia ficción: Conversación entre Julian Ignacio Ferreras, Julián Díez y Fernando Ángel

- Moreno. *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 8, 5-11.
Recuperado de: https://www.revistahelice.com/revista/Helice_08.pdf
- Francis, C. (2010). *Conversations with Octavia Butler*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Freedman, C. (2000). *Critical Theory and Science Fiction*. Middleton, CT: Wesleyan University Press.
- Freese, P. (2012). The Critical Reception of Kurt Vonnegut. *Literature Compass*, 9(1), 1-14.
- Frye, N. (1990). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- García Gual, C. (1980). Acerca de los “Relatos verídicos” de Luciano de Samósata como un antecedente de las novelas de ciencia-ficción. *Revista de bachillerato*. 15, 11-15.
- Godersky, Steven Owen. (1990). Preface. En *Paycheck And Other Classic Stories*. New York, NY: Citadel Press Books.
- Goorden, B. & Van Vogt, A. E. (1986). *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*. Barcelona, España: Ediciones Orbis, S.A.
- Hale, J. (2006). Are Lesbians Women?. En S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 281-299). New York, NY: Routledge.
- Haraway, D. J. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. (pp. 149-182). New York, NY: Routledge.
- Harshaw, B. (1984). Ficcionalidad y campos de referencia. En A. Garrido Domínguez (Ed.), *Teorías de la ficción literaria*. (pp. 123-57). Madrid, España: ARCO / LIBROS, S.L.
- Hatfield, G. (2018). René Descartes. En E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/descartes>
- Hills, M. (2009). Time, posible worlds, and counterfactuals. En M. Bould & A. Butler & A. Roberts y S. Vint (Eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction* (pp. 433-441) London, England: Routledge.
- Iser, W. (1980). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Jackson, R. (1988). *Fantasy: Literature of Subversion*. London, England: Routledge.

- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London, England: Verso Books.
- Jones, G. (1999). *Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality*. Liverpool, England: Liverpool University Press.
- Klages, M. (2006). *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. London, England: A&C Black / Bloomsbury Publishing.
- Latham, R. (2008). Sextrapolation in New Wave Science Fiction. En Pearson, W. & Hollinger, V. & Gordon, J. (Eds.), *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction* (pp. 52-71) Liverpool, England: Liverpool University Press.
- Lem, S. (1973). On the Structural Analysis of Science Fiction. (F. Rottensteiner, F. & B. Gillespie, Trad.). *Science Fiction Studies*, 1.
- Lem, S. (1974). Todorov's Fantastic Theory of Literature. (R. Abernathy, Trad.). *Science Fiction Studies*, 1.
- Luckhurst, R. (2005). *Science Fiction*. Malden, MA: Polity Press.
- Martín Rodríguez, Mariano. (2014). Panorama de la ficción científica y especulativa española moderna y su recepción hasta la guerra civil de 1936. *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 2, 5-32. Recuperado de: https://www.revistahelice.com/revista/Helice_3_vol_II.pdf
- Miéville, C. (2009). Cognition as ideology: A dialectic of SF theory. En Bould, M. & Miéville, C. (Eds.), *Red Planets: Marxism and Science Fiction* (pp. 231-249) Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Milner, A. (2009). Utopia and science fiction revisited. En Bould, M. & Miéville, C. (Eds.), *Red Planets: Marxism and Science Fiction* (pp. 213-231) Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Molina-Gavilán, Y. (1999). Alternative Realities from Argentina: Angélica Gorodischer's 'Los embriones del violeta'. *Science Fiction Studies*, 26.
- Molina-Gavilán, Y. & Bell, A. & Fernández-Delgado, M. A. & Ginway, M. E. & Pestarini, L. & Toledano Redondo, J. C. (2007). Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005. *Science Fiction Studies*, 34, 369-431.
- Moreno, F. A. (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria, España: Portal Ediciones.
- Moreno, F.A. (2012). *Prospectivas: Antología del cuento de ciencia ficción española actual*. Madrid, España: Editorial Salto de Página.
- Moreno, F.A. (2013). Hard y Prospectiva: Dos poéticas de la ciencia ficción. *Hélice*:

- Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 2, 5-16. Recuperado de:
<https://www.revistahelice.com/?p=208&lang=en>
- Novell Monroy, N. (2008). «Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas» (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, España.
- Platero, L. (2017). Prólogo. *Transgender History. The roots of today's revolution* (M. Pérez & M. T. Sánchez, Trad.). Madrid, España: Seal Press.
- Popper, K. (2002). *The Logic of Scientific Discovery*. London, England: Routledge.
- Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contra-sexual* (J. Díaz & C. Meloni, Trad.). Madrid, España: Editorial Opera Prima.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid, España: Editorial Espasa Cape.
- Priest, C. (1979). British science fiction. En P. Parrinder (Ed.), *Science Fiction: A Critical Guide* (pp. 187-198) London, England: Longman.
- Prucher, J. (2007). *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. New York, NY: Oxford University Press Inc.
- Ramos, R. A. (1988). *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*. Madrid, España: Editorial Pliegos.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Recuperado de: <http://dle.rae.es>
- Reisz, S. (2001). Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 193-222) Madrid, España: ARCO / LIBROS, S.L.
- Roas, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid, España: ARCO / LIBROS, S.L.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid, España: Editorial Páginas de Espuma.
- Roberts, A. (2003). *Science Fiction: The New Critical Idiom*. London, England: Routledge.
- Robu, C. (2012). A key to science fiction: Revisiting the sense of wonder. *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 2, 29-37. Recuperado de:
<https://www.revistahelice.com/?p=202>
- Russ, J. (1995). *To Write Like a Woman: Essays in Fenimism and Science Fiction*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Shklovsky, V. (1965). Art as Technique. En L. T. Lemon & M. J. Reis (Eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (pp. 3-24). Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

- Spade, Dean. (2006). Mutilating Gender. En S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 315-332). New York, NY: Routledge.
- Stapledon, O. (2010) *Sirius*. London, England: Orion Publishing Group.
- Suvin, D. (1973). The Significant Context of SF: A Dialogue of Comfort Against Tribulation. *Science Fiction Studies*, 1. Recuperado de: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/1/dialogue1.htm>
- Suvin, D. (1975). P. K. Dick's Opus: Artifice as Refuge and World View (Introductory Reflections). *Science Fiction Studies*, 2. Recuperado de: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/5/suvin5art.htm>
- Suvin, D. (1975b). Parables of De-Alienation: Le Guin's Widdershins Dance. *Science Fiction Studies*, 2. Recuperado de: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/7/suvin7art.htm>
- Suvin, D. (1978) On What Is and Is Not an SF Narration; With a List of 101 Victorian Books That Should Be Excluded From SF Bibliographies. *Science Fiction Studies*, 5. Recuperado de: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/14/suvin14art.htm>
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Suvin, D. (1979b). The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre. *Science Fiction Studies*, 6. Recuperado de: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/17/suvin17.htm>
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción: Sobre la poética y la historia de un género literario* (F. Patán López, Trad.). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1995). *Introducción a la literatura fantástica* (S. Delpy, Trad.). Ciudad de México, México: Ediciones Coyoacán.
- Uría, J. M. (Publicado Próximamente) *Demiurgo y materia: Gnosticismo y materialismo en la obra de Rodolfo Martínez*. España: Sportula.
- Valentine, D. (2006) 'I Went to Bed With My Own Kind Once': The Erasure of Desire in the Name of Identity. En S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 407-419). New York, NY: Routledge.
- Vélez García, J. R. (2007). *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica*. Sevilla, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Wasson, S. & Alder, E. (2014). *Gothic Science Fiction: 1980–2010*. Liverpool, England: Liverpool University Press.
- Wasson, S. (2014). ‘A Butcher’s Shop where the Meat Still Moved’: Gothic Doubles, Organ Harvesting and Human Cloning. En S. Wasson & E. Alder (Eds.), *Gothic Science Fiction: 1980–2010*. (pp. 73-86). Liverpool, England: Liverpool University Press.
- William Shakespeare (2019). En J. Clute & D. Langford & P. Nicholls & G. Sleight (Eds.), *The Encyclopedia of Science Fiction*.
Recuperado de: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/shakespeare_william
- Wittgenstein, L. (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus: Side-By-Side-By-Side Edition*.
Recuperado de: <https://people.umass.edu/klement/tlp/tlp.pdf>
- Wittgenstein, L. (2017). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid, España: Routledge.
- Whittle, S. (2006). Where Did We Go Wrong?: Feminism and Trans Theory – Two Teams on the Same Side?. En S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 194-202). New York, NY: Routledge.
- Wolfe, G.K. (1986). *Critical Terms For Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship*. New York, NY: Greenwood Press.
- Woolf, V. (2000). *A Room of One’s Own & Three Guineas*. London, England: Penguin Books.
- Zelazny, R. (1990). Preface. En *Paycheck And Other Classic Stories*. New York, NY: Citadel Press Books.

Bibliografía 2: Ficciones citadas

- Asimov, I. (2018). A Boy's Best Friend. En *The Complete Robot* (pp. 6-9). London, England: Harper Voyager.
- Asimov, I. (2018). The Bicentennial Man. En *The Complete Robot* (pp. 564-608). London, England: Harper Voyager.
- Asimov, I. (2018). That Thou Art Mindful of Him. En *The Complete Robot* (pp. 538-564). London, England: Harper Voyager.
- Asimov, I. & Silverberg, R. (1995). *The Positronic Man*. New York, NY: Bantam Books
- The Bible: Authorized King James version*. (1998). Oxford, England: Oxford University Press.
- Brin, D. (2009). *Earth*. New York, NY: Bantam Spectra / Random House.
- Bull, E. (1991). *Bone Dance*. New York, NY: Ace Books.
- Butler, O. E. (2000). *Lilith's Brood: Dawn*. New York, NY: Warner Books, Inc.
- Butler, O. E. (2000). *Lilith's Brood: Adulthood Rites*. New York, NY: Warner Books, Inc.
- Butler, O. E. (2000). *Lilith's Brood: Imago*. New York, NY: Warner Books, Inc.
- Butler, O. E. (2007). *Seed to Harvest: Mind of My Mind*. New York, NY: Grand Central Publishing.
- Butler, O. E. (2007). *Seed to Harvest: Wild Seed*. New York, NY: Grand Central Publishing.
- Butler, O. E. (2007). *Seed to Harvest: Clay's Ark*. New York, NY: Grand Central Publishing.
- Clarke, A. C. (1999). *2001: A Space Odyssey*. New York, NY: Roc Books / Penguin Books.
- Delany, S. R. (2004). *Stars in My Pocket Like Grains of Sand*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Dick, P. K. (1981). *VALIS*. London, England: Orion Publishing Group.
- Dick, P. K. (1982). *The Man in the High Castle*. New York, NY: Berkley Publishing Corporation.
- Dick, P. K. (1990). *Paycheck and Other Classic Stories*. New York, NY: Citadel Press Books.
- Dick, P. K. (2011). *We Can Remember It For You Wholesale And Other Classic Stories*. New York, NY: Citadel Press Books.

- Díez, J. (2002) *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002*. Barcelona, España: Minotauro.
- Gorodischer, A. (1987). *Bajo las jubeas en flor*. Navarra, España: Ultramar Editores S.A.
- Gorodischer, A. (2001). *Kalpa Imperial*. Barcelona, España: Ediciones Gigamesh.
- Holmberg, E. (2006). *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Jones, G. (1994). *White Queen*. New York, NY: Tom Doherty Associates, Inc.
- Le Guin, U. K. (1976). *The Left Hand of Darkness*. New York, NY: Ace Books.
- Le Guin, U. K. (1994). *The Dispossessed (Hainish Cycle)*. New York, NY: Harper Voyager.
- Lem, S. (2015) *Solaris* (J. Orzechowska, Trad.). Madrid, España: Impedimenta.
- Luciano de Samosata. (1894). *Lucian's True History* (F. Hickes, Trad.). London, England: A. H. Bullen.
- Marín, R. (2003) Mein Führer. En J. Díez (Ed.), *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002*. (pp. 31-48). Barcelona, España: Ediciones Minotauro.
- More, T. (2005). *Utopia*. Recuperado de:
<http://www.gutenberg.org/files/2130/2130-h/2130-h.htm>
- Morgan, Cheryl. (2016). Experimental Subjects. *Holdfast Magazine*, 8. Recuperado de:
www.holdfastmagazine.com/experimental-subjects-issue-8/4591832721
- Russ, J. (1989). *Souls*. New York, NY: Tom Doherty Associates, Inc.
- Russ, J. (2000). *The female man*. Boston, MA: Beacon Press.
- Shakespeare, W. (1972). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. New York, NY: Washington Square Press.
- Shakespeare, W. (1988). *The Second Part of King Henry the Sixth*. New York, NY: Dorset Press.
- Shakespeare, W. (1998). *A Midsummer Night's Dream*. En W. Clemen (Ed.), *Four Great Comedies: The Taming of the Shrew, A Midsummer Night's Dream, Twelfth Night, The Tempest*. New York, NY: Signet Classic / New American Library / Penguin Books.
- Shakespeare, W. (1998). *The Tempest*. En W. Clemen (Ed.), *Four Great Comedies: The Taming of the Shrew, A Midsummer Night's Dream, Twelfth Night, The Tempest*. New York, NY: Signet Classic / New American Library / Penguin Books.
- Shelley, M. (2012). *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. New York, NY: W. W. Norton & Company.

- Silverberg, R. (1988). *Muero por dentro*. (C. Rodríguez, Trad.). Barcelona, España: Ediciones Martínez Roca S.A.
- Silverberg, R. (2009). *Dying Inside*. New York, NY: Orb Book & Tom Doherty Associates, LLC.
- Thompson, P. B. & Cook, T. C. (2004). *Firstborn*. Groot-Bijgaarden, Belgium: Wizards of the Coast, Inc.
- Tiptree, Jr., J. (1989). *Houston, Houston, Do You Read?*. New York, NY: Tom Doherty Associates, Inc.
- Vonnegut, Jr., K. (2012). *Cuna de gato* (C. Gardini, Trad.). Buenos Aires, Argentina: La Bestia Equilátera.
- Wells, H. G. (1999). *The Time Machine & The War of the Worlds: SF Masterworks Volume 24*. London, England: Gollancz.
- Woolf, V. (1960). *Orlando: A Biography*. Chicago, IL: The New American Library of World Literature.